نورثروب فراي

الماهية والخرافة

دراسات في الميثولوجيا الشعرية

مراجعة
عبد الكريم ناصيف

ترجمة
هيفاء هاشم




دراسات نقدية عالمية
١٢

الاشراف الفني : زهير الكمو

الماهية والخرافة

دراسات في الميثولوجيا الشعرية

دراسات نقدية عالمية
« ١٣ »

نور ثروب فراي

الماهية والخرافة

دراسات في الميثولوجيا الشعرية

مراجعة
عبد الكريم ناصيف

ترجمة
هيفاء هاشم



منشورات وزارة الثقافة
في الجمهورية العربية السورية
دمشق ١٩٩٢

العنوان الأصلي للكتاب :

NORTHROP FRYE

Fables of Identity

Studies in Poetic Mythology

A Harbinger Book

1963, by Harcourt, Brace World, Inc.

الماهية والخرافة : دراسات في الميثولوجيا الشعرية = Fables of identity / نور ثروب فراي ؛ مراجعة عبد الكريم ناصيف ؛ ترجمة هيفاء هاشم . ـ دمشق : وزارة الثقافة ، ١٩٩٢ . ـ ٤٠٨ ص ؛ ٢٤ سم . ـ (دراسات نقدية عالمية ؛ ١٣) .

١ ـ ٢ر٣٩٨ ف ر ا م ٢ ـ العنوان ٣ ـ العنوان الموازي
٤ ـ فراي ٥ ـ هاشم ٦ ـ السلسلة
مكتبة الأسد

الايداع القانوني : ع ـ ٥٣٤ /٤/١٩٩٢

إلى ي. ج برات

المقدمة

هذا الكتاب عبارة عن مختارات من مقالاتي النقدية التي كُتبت جميعها ما عدا اثنتين منها بعد الانتهاء من تشريح النقد Anatomy of Criticism ، ١٩٥٧ . وفي مقدمته يبين ذلك الكتاب النظري جداً أنه بحاجة إلى كتاب نقد عملي يكون بمثابة تتمة له . ورغم أن هذا الكتاب ليس بالمتمم الذي كنت أفكر به ، إلا أنه يحوي قدراً كبيراً من نقد دقيق جداً . فالمقالات الأربعة الأولى تقدم باختصار الافتراضات النظرية التي ترتكز عليها المقالات الأخرى . وكان المقال الأول وهو « نماذج الأدب الأصلية » واحداً من سلسلة مقالات تحمل العنوان العام « عقيدتي » ، نشرت في الكنيون رفيو Kenyon Revieu من قبل عدة نقاد . انني لا أربط النقد بالعقيدة بالطريقة التي يتضمنها هذا العنوان ، لكن هذا المقال هو أقدم من تشريح النقد . وهو إلى حد ما عبارة عن بيان ملخص للبرنامج النقدي الذي تم التوصل إليه في ذلك الكتاب . أما المقالات الثلاث التالية فقد كتبت بعد تشريح النقد . وهي متسقة معه ولكن يمكن قراءتها بشكل مستقل ، وهي لا تستخدم أدواته المتقنة . ثم « الاسطورة ، القصة والاستبدال » وهي مقالة تبين مبدئي الرئيسي حول « نقد الاسطورة» أي أن الاسطوره عنصر تركيبي في الأدب لأن الأدب بشكل عام هو أساطير « مستبدلة» أما « الطبيعة وهو ميروس » فتشرح كيف أن الثورات في تاريخ الأدب هي بشكل ثابت ثورات في الشكل الأدبي ولذلك فهي

عبارة عن إعادة تشكيل للتقاليد الأدبية . أما « اتجاهات جديدة منبثقة عن القديمة فتقدم مفهوم تاريخ المجاز ، وكذلك الخطوط العامة لصورة العالم في القرون الوسطى وعصر النهضة . إن صورة العالم هذه قد بينها بالتفصيل نظام الكون البطليموسي وسلسلة الوجود . أما بالنسبة إلى النقد الأدبي فهو بالمقام الأول عبارة عن هيكل للصور المجازية ، وأنا أشرحه على هذا الأساس .

تبحث بقية الكتاب أعمالاً ومؤلفين مختلفين هم في القلب من التراث الشعري الانكليزي ذي الصبغة الاسطورية كما هو موجز في المقال عن بليك : وهو تراث ميوله الرئيسية والسائدة هي ميول رومانسية، ثورية وبروتستانتية . والأسلوب النقدي في أغلب الأحوال هو المبين في عنوان المقال عن سبنسر الذي يبدأ السلسلة ، وهو محاولة جعل النفس تألف عالماً شعرياً ، وذلك بعرض صوره المجازيه على شكل بناء ، أو بيئة متماسكة ومتسقه أو بيت خيالي ندخله عندما نبدأ القراءة . ان هذه طريقة ييتس التي اتبعها في مقال من باكورة أعماله عنوانه « فلسفة شعر شيلي » مع أن ما يدعوه فيه فلسفة أدعوه أنا مجازاً .

هذا وأرجو من القارىء اللطيف أن يتذكر أن معظم المقالات في هذا الكتاب كانت أصلاً أبحاثاً قُرئت لجماهير معينة في مناسبات معينه ، والمناسبه كانت في بعض الأحيان تشكل جزءاً من حجة البحث. أما اختلاف طولها فيعود إلى اختلاف المدة التي كان يسمح بها رئيس الجلسة من عشرين دقيقة إلى ثلاثين أو أربعين . وقد قدّمت « الأدب كسباق » في المؤتمر الثاني لجمعية الأدب المقارن الدولية في كارولاينا الشمالية عام ١٩٥٨ ، وبذلك افترضت جمهوراً مهتماً بنظرية الأدب المقارن. أما « نحو تعريف عصر الحساسية » فقد قُرىء في مؤتمر HLA

عن جون هو بكنز أمام مجموعة نظمها الأستاذ إيرل واسرمان . وكان يهدف من ذلك ، كما عبر في ملاحظة ملحقه بالبحث عندما طبع في ELH ، إلى مناقشة ما إذا كان أدب نهاية القرن الثامن عشر مجرد أدب انتقالي أم أنه يبرر ويتطلب نوعاً مميزاً من التحليل الجمالي » . أما « بليك بعد قرنين » كما يشير العنوان ، فقد كتبته بمناسبة مرور مائتي سنة على مولد بليك عام ١٩٥٧ . فيما كانت « الخيالي والمتخيّل » « محاضرة العضوية في الجامعة » . وقد قدمت في اجتماع الجمعية الامريكية للأطباء النفسانيين في تورنتو عام ١٩٦٢ ، كما تبين الجملة الثانية في المقال ، وقدحددّتْ اهتمامات الجمهور كلا من اتجاه البرهان واختيار الشواهد . أما المقالان عن بايرون وإيميلي ديكنسون فكلاهما مقدمه لمقتطفات من شعر هذين الشاعرين معدة لديواني : الكتّاب البريطانيون الرئيسيون Major Britsh Writers (١٩٥٩) وكتّاب أميركا الرئيسيون Major Writers of Americc ١٩٦٢ اللذين نشرتهما دار نشر هاركورت بريس وورلد . وبصفتهما مقدمتين لمقتطفات كل من الشاعر والشاعرة المذكورين ، وموجهتين أساساً إلى طلاب الجامعة غير المتخرجين ، فإنهما تحويان صوراً وصفيه أدبيه من السيرة الذاتية مما لا يتطلب ابتكاراً أو بحثاً مباشراً .

إن أقدم مثال في هذا الكتاب هو دراسة عن ييتس كتبت مباشرة بعد نشر التناسق المخيف Fearful Symmetry عام ١٩٤٧ . وهكذا فان هذا المقال كتب قبل معظم التفسيرات الدراسية الرئيسية عن ييتس. ورغم أنني الآن لا أنبذ منه شيئاً ، إلا أنني ربما كتبه بكثير من الاختلاف. والمقال عن سونيتات شكسبير فقد ساهمت به في كتاب نُشِرَتْ فيه السونيتات أيضاً مما سبب راحه كبيرة للقارىء الحي الضمير : آسف لعدم إعادة طباعة جميع السونيتات التي أشرت إليها برقمها نظراً لأن ذلك غير عملي . وبشكل مشابه فان المقال عن ستيفنز قريب جداً من

نص مجموعة قصائد Collected Poems والملاك الضروري The Necessary Angel (ولا أعني قطعة ما بعد Opus posthumous الموت التي ظهرت بعد المقال) إلى درجة يكاد يكون فيها غير مستقل عنها ، مع أنني أظن أنه سيكون مقالاً مجزياً لو قرىء كما يجب .

وإنني مسرور لأنني وجدت ، رغم اختلاف المناسبات وجمهور المستمعين ، ان المجموعة الحاضرة تشكل كتاباً واحداً يمكن قراءته من البداية إلى النهاية إذا أراد القارىء . يوجد بعض التكرار إلا أن معظمه يربط بين الأجزاء العملية والنظرية في الكتاب ، وبذا فهو يقوم بوظيفة تنفي ضرورة حذفه . وأظن أن العامل الحاسم في البرهان الكلي هو مفهومي عن الرومانسيه . فالحركة الرومانسية في الأدب الانكليزي تبدو لي الآن بمثابة جزء صغير من واحد من التغييرات الأكثر حسماً في تاريخ الثقافة ، مما أدى إلى تسمية كل ما كتب منذ ذلك الوقت ، ما بعد الرومانسيه ، ويشمل ذلك بالطبع الكتابات التي اعتبرها منتجوها مضادة للرومانسية . وثمة ميزة واحدة تهمني بشكل خاص في هذا التغيير وهي الطريقة التي أصبحت فيها أشكال الحضارة الانسانية معتبرة من صنع الانسان بدلاً من صنع الله . وتوجد بعض التعليقات على هذا الأمر في مقال « الخيالي والمتخيّل » التي وضعتها في ترتيبها الحالي لأن مركز جاذبيتها يقع في الفترة الرومانسية وإن هذه الناحية من التغيير تعطي أهمية خاصة لشاعرين في هذه الفترة هما بليك وبايرون : بليك يثير بالحاح مشكلة حقيقة الرؤيا الشعرية ، التي ليست ذاتية ولا هي موضوعية بل تظهر للعيان من خلال عملية الخلق ذاتها . وبايرون يثير بالحاح الوضع المأساوي للفنان الذي ينتج عندما يتحرك الفنان إلى مركز الحضارة ، إذ يكون المركز دوماً أكثر الأماكن انعزالاً . ومن ضمن المؤلفين الحديثين الأربعة الذين يتم بحثهم هنا ، اثنان منهم ستيفنز وأميلي ديكنسون

يمثلان بشكل خاص الاهتمام البليكي بحقيقة ما يُخلق : والاثنان الآخران جويس وييتس هما أكثر انتماء إلى التراث البايروني ، وأكثر اهتماماً بمشكلة الشاعر الملعون Poete mudit وما يمكن أن تدعوه يقظة فنيغان Finnegans Wake لعنة الهاوي . وبالفعل تدعوه كذلك في مكان ما . واني أتناول كلا من الشاعرين بالنسبة لعلاقته مع بليك ، ولكن الاختلاف في مركز جاذبيتهما البلاغي واضح حتى من خلال هذا البحث .

وأخيراً ، هذا الكتاب مُهدى إلى ى – ج – برات لأسباب عديدة ليست مجرد شخصية ، بل بصفته شاعراً معاصراً ينتمي بشكل رئيسي إلى التراث الذي بحثته هنا ، ويساعد شعره بطريقه تتميز بحيويتها وفوريتها ، في جعل هذا التراث أكثر وضوحاً . أما عنوان الكتاب فيأتي من عبارتين في قصيدته نحو آخر سنبلة Towards the La st Spike .

كليـة فكتوريا ن.ف

نماذج الأدب الأصلية

كل مجموعة منظمة من المعارف يمكن تعلمها بالتدريج ، وتبين التجربة أن الأدب يمكن تعلمه بالتدريج أيضاً . لكن جملتنا الافتتاحية هذه تدخلنا في صعوبة بالنسبة لمدلول الألفاظ وتطورها ، فعلم الفيزياء مجموعة منظمة من المعارف عن الطبيعة مع ذلك يقول دارسه أنه يتعلم الفيزياء ، ولا يقول أنه يتعلم الطبيعة . والفن كالطبيعة هو موضوع دراسة منظمة ، ويجب تمييزه عن الدراسة نفسها التي هي نقد . لذا من المستحيل أن « نتعلم الأدب » . فالإنسان يتعلم عنه بطريقة معينة ، لكن ما يتعلمه ، على نحو انتقالي هو النقد الأدبي ، وبشكل مماثل ، فالصعوبة التي غالباً ما يشعر بها الإنسان في « تعليم الأدب » تنشأ عن . استحالة تعليمه . فكل ما يمكن تعليمه مباشرة هو النقد الأدبي ، وبينما لا يتوقع أحد من الأدب أن يتخذ شكل العلم ، إلا أنه لا يوجد بكل تأكيد سبب يمنع النقد بصفته دراسة منهجية منظمة من أن يكون علماً ولو بشكل جزئي على الأقل . ليس علماً « صافياً » أو دقيقاً ، ربما ، بل ان هذه الاصطلاحات تشكل جزءاً من علم الكونيات السائد في القرن التاسع عشر والذي ليس له وجود معنا الآن . النقد يتناول الفنون وربما يكون هو نفسه فناً ، ولكن هذا لا يعني أنه يجب أن لا يكون منهجياً. وإذا كان لابد من أن يرتبط بالعلوم أيضاً ؛ فلا يعني هذا ان يجرد من امتيازات الثقافة .

ان النقد بكل تأكيد كما نجده في المجلات الثقافية والدراسات العلمية يتمتع بكل خاصة من خصائص العلم . فالأدلة تفحص بطريقة علمية ، والمصادر السابقة تستعمل بشكل علمي ، والحقول الدراسية تبحث بطريقة علمية ، والنصوص تعد بشكل علمي . أما علم العروض فهو علمي في بنيته . وكذلك الأمر بالنسبة للصوتيات وفقه اللغة . مع ذلك ، لدى دراسة هذا النوع من العلم النقدي ، يشعر الطالب بحركة نابذة تحمله بعيداً عن الأدب ، إنه يجد أن الأدب هو لب « الانسانيات » يحيط به من أحد جانبيه التاريخ ومن الجانب الآخر الفلسفة . بهذا المعنى ، فان النقد يعتبر فرعاً من فروع الأدب ، وبناء عليه ،وبغية التنظيم الفكري المنهجي للموضوع ، على الطالب أن يتجه إلى الاطار المفاهيمي للمؤرخ فيما يتعلق بالأحداث والاطار المفاهيمي للفيلسوف فيما يتعلق بالأفكار. وحتى العلوم النقدية الأكثر مركزية ، كاعداد النص للنشر مثلاً ، فانها تبدو وكأنها جزء من « خلفية » ترتد إلى التاريخ أو إلى حقل آخر غير أدبي . هذه الفكرة توحي لنا أن الميادين الملحقة بالنقد قد تكون مرتبطة بنموذج واسع مركزي لفهم نموذجي لم يتأسس بعد لكن إذا ما تأسس فانه سيمنعها من أن تكون نابذة. مثل هذا النموذج ان وجد سيجعل النقد بالنسبة إلى الفن مثلما هي الفلسفة بالنسبة إلى الحكمة والتاريخ بالنسبة إلى العمل . إن الجزء الأكبر من مجال النقد الرئيسي هو في الوقت الحاضر ، مجال التعليقات وسيبقى كذلك على الدوام . ولكن المعلقين ، خلافاً للباحثين ،لايشعرون أنهم منتمون إلى فرع من الفروع العلمية: إنهم يهتمون بشكل رئيسي ، وحسب كلمات الترنيمة الدينية ، باضاءة الزاوية التي يوجدون فيها . واذا حاولنا أن نحصل على فكرة واسعة عما يدور حوله النقد، فاننا نجد أنفسنا تتجول فوق مستنقعات رجراجة من العموميات . وبيانات حكمية عن القيمة ، وتعليقات تأمليه ، وخطب منمقة موجهة

إلى الأبحاث الجديدة ونتائج أخرى مترتبة عن اتخاذ النظرة الواسعة ، إلا أن هذا الجزء من الحقل النقدي مليء بالافتراضات الزائفة ، والسخافات الرنانة التي لا تحوي حقاً أو بهتاناً والتي من الواضح أنها توجد فقط لأن النقد كالطبيعة يفضل المكان المجدب على المكان الفارغ .

ربما يوحي اصطلاح (الافتراض المزيف) بنوع من الموقف الإيجابي المنطقي من ناحيتي ، ولكنني لا أخلط بين الافتراض الهام والافتراض الحقيقي ، ولا أعتبر أن من المستحسن أن أشوش دراسة الأدب بانقسام فصامي بين جانبي المعنى : الجانب الشخصي العاطفي والجانب الموضوعي الوصفي ، وذلك نظراً لأن الانسان يجب أن يتجاهل هذا الانقسام إذا أراد انتاج أي معنى أدبي . وأقول فقط أن المبادىء التي يستطيع الانسان بواسطتها أن يميّز بين نقدمهم ونقد غير مهم ليست محددة تحديداً واضحاً حتى الآن إذن خطوتنا الأولى ، هي التعرف على النقد التافه ، والتخلص منه : أي الكلام عن الأدب بطريقة لا تساعد على تشييد بنية منهجية من المعرفة . فالأحكام العرضية التي تبين القيمة لا تنتمي إلى النقد بل إلى تاريخ الذوق وتعكس في أحسن الأحوال الدوافع البشرية الاجتماعية والنفسية التي عجلت بظهورها . ان جميع الاحكام التي لا تعتمد قيمها على التجربة الأدبية بل تكون أو عاطفية مستمدة من تحيز ديني أو سياسي ، يمكن اعتبارها عرضية . فالأحكام العاطفية تعتمد عادة على تصنيفات لا وجود لها أو على التناقضات (« شكسبير درس الحياة ، وملتون الكتب ») أو على رد فعل عميق تجاه شخصية الكاتب . فاللغو الأدبي الذي يجعل شهرة الشاعر تزدهر ثم تتحطم في بورصة(١) خيالية ما هو إلا نقد مزيف . وذلك المستتمر الثري السيد اليوت ، بعد

(١) انظر ملاحظات الكاتب في نهاية الكتاب — المترجمة

إغراقه السوق بأسهم ملتون ، يعود إلى شرائها مرة أخرى . أما « دون» فقد وصل إلى الذروة وستبدأ شهرته في التناقص تدريجياً . وتنيسون يرفرف بجناحيه قليلاً ، ولكن أسهم شيلي مستمرة في الهبوط ، هذا النوع من النقد لا يمكن أن يكون جزءاً من أي دراسة منهجية لأن الدراسة المنهجية لابد وأن تتقدم : وكل ما يتردد أو يتذبذب أو يتفاعل ما هو إلا مجرد كلام طبقه مترفه .

بعد ذلك نقابل مجموعة من النقاد أكثر جدية ، إذ تقول : طليعة اهتمامات النقد هي تأثير الأدب في القارىء . دعونا ، إذن ، نبقي دراسة الأدب جاذبة نحو المركز ، ونبني عملية التعلم على تحليل بنيوي للعمل الأدبي ذاته ، فنص أي عمل أدبي عظيم هو معقد وغامض ، وفي حل التعقيدات يمكننا أن نأخذ ما نشاء من التاريخ والفلسفة ، شريطة أن يظل موضوع دراستنا في المركز . لكن إن كان العكس ، فقد نجد أننا نتيجة تلهفنا للكتابة عن الأدب ، نسينا كيف نقرأ الأدب .

إن نقطة الضعف الوحيدة في هذه الطريقة لفهم الموضوع هي اعتبارها بالمقام الأول مُناقضة للنقد النابذ أو المهتم «بالخلفية» وبذلك تضعنا أمام معضلة غير حقيقية أشبة بالصراع بين العلاقات الداخلية والخارجية في الفلسفة . فالتناقضات ، لا تحل عادة باختيار جانب ونبذ الآخر ، أو بانتقاء العناصر الأفضل من كلا الطرفين ، بل بمحاولة اجتياز طريقة التناقض في عرض المشكلة. إنه لصحيح أن تأخذ المحاولة الأولى للاستيعاب النقدي شكل تحليل بلاغي أو بنيوي لعمل فني إلا أن الطريقة البنيوية الصرفة في النقد تشكو من المحدودية ذاتها التي تشكو منها في علم الأحياء. وهي في حد ذاتها عبارة عن سلسلة غير مترابطة من التحليلات المعتمدة على مجرد وجود البنية الأدبية. وذلك دون تطوير أي شرح حول كيفية

وصول البنية إلى ما هي عليه ، وما هي أقرب الأمور المتعلقة بها . النقد البنيوي يعيد البلاغة إلى النقد ، لكن لابد لنا من علم جديد للجمال : والمحاولة لبناء علم جديد للجمال مستمد من عام البلاغة وحده لا يمكن أن تتجنب تعقيد الاصطلاحات البلاغية إلى روحه تقع معها في الرطانة العقيمة . اقترح أن ما نفتقده في النقد الأدبي الآن هو مبدأ للتنسيق ، وفرضية مركزية ، أشبه بنظرية النشوء والارتقاء في علم الحياة ، ترى الظواهر التي نعالجها كأجزاء في مجموعة . إن مبدأ كهذا ، رغم احتفاظه بمنظور للتحليل البنيوي جاذب نحو المركز ، لابد أن يجرب المنظور ذاته على أنواع أخرى من النقد .

إن الشرط الأول لهذه الفرضية هو الشرط نفسه لأي علم من العلوم : افتراض التماسك الكامل . ويشير هذا الافتراض إلى العالم ، وليس إلى ما يعالجه . فالإيمان بنظام للطبيعة هو استنتاج مترتب عن وضوح العلوم الطبيعية . ولو حدث ووضّحت العلوم الطبيعية نظام الطبيعة بشكل كامل لكان من المحتمل أن تستنفذ هذا الموضوع . النقد كعلم من العلوم مفهوم كلياً ، والأدب ، كموضوع للعلم ، هو في حدود معرفتنا : مصدر لا ينفذ للاكتشافات النقدية الجديدة ، وسيظل كذلك حتى ولو توقفت كتابة أعمال جديدة في الأدب . وإن كان الأمر هكذا ، فان البحث عن مبدأ التحديد في الأدب للحد من تطور النقد هو أمر خاطىء . وإن الجزم بأن على الناقد أن لا يبحث في القصيدة عما هو أكثر مما يفترض أن يكون الشاعر قد أراد أن يضع فيها إنما هو شكل عام لما يمكن تسميته بمغالطة الغائية (١) الفجة وهذا ينطبق على الجزم بأن الظاهرة

(١) الغائية : توجه الشيء نحو غاية وخاصة بالنسبة للطبيعة وعملياتها — المترجمة

الطبيعية هي كما هي عليه لأن العناية الالهية بحكمتها الغامضة قد جعلتها كذلك .

ورغم ما يبدو عليه الافتراض من بساطة لابد من أن يمضي وقت طويل قبل أن يكتشف العلم أنه بالحقيقة ، منظومة من المعرفة واضحة كل الوضوح ، وإلى أن يتم هذا الاكتشاف ، يظل العلم جنينا داخل جسم آخر ، ولا يولد بشكل مستقل . ومولد علم الفيزياء من « الفلسفة الطبيعية » وعلم الاجتماع من « الفلسفة الأخلاقية » يشرحان هذه العملية . كذلك فانه يكاد يكون صحيحاً ان العلوم الحديثة قد تطورت بترتيب قربها من الرياضيات . وهكذا فان علمي الفيزياء والفلك قد اتخذا شكلهما الحديث في عصر النهضة ، وعلم الكيمياء في القرن الثامن عشر ، وعلم الأحياء في القرن التاسع عشر والعلوم الاجتماعية في القرن العشرين . واذا كان النقد المنهجي قد تطور في عصرنا هذا فقط فتلك حقيقة ليس فيها أية مفارقة تاريخية .

نحن نبحث الآن عن مبادىء تصنيفية تقع في منطقة بين نقطتين قمنا بتثبيتهما للتو . أولاهما أن النقد محاولة تمهيدية هدفها: التحليل البنيوي للعمل الفني ، والثانية هي الأفتراض أن هناك موضوعاً كالنقد ، وإنه موضوع مفهوم أو ممكن الفهم . بعد ذلك يمكننا أن نتقدم استقرائياً عن طريق التحليل البنيوي ، رابطين بين المعطيات التي نجمعها محاولين رؤية نماذج أكبر من خلالها . أو ربما نتقدم استدلاليا ، من خلال النتائج التي تترتب على افتراض وحدة النقد . ومن الواضح ، طبعاً أنه لا يمكن أي من هذين الاجراءين العمل بشكل غير محدود دون تصحيح من الآخر . فالاستقراء الصرف يجعلنا نضيع في متاهات تخمين يعتمد على الصدفة . بينما يفضي بنا الاستدلال الصرف إلى تصنيف جامد ومفرط في

التبسيط . دعنا الآن نحاول اتخاذ خطوات تجريبية في كل من الاتجاهين بادئين بالنهج الاستقرائي .

II

إن وحدة العمل الفني التي هي قاعدة التحليل البنيوي ، لا تنتج فقط عن إرادة الفنان غير المشروطة ، لأن الفنان مسببها الفعال وحسب، بل إن للعمل الفني شكلاً ، وبالتالي له سببه الشكلي . ولأن التنقيح ممكن ، أي أن الشاعر يغير في القصيدة ويبدل لا لأنه يحبها أكثر بل لأنها هي الأفضل ، فذلك يعني أن القصائد ، كالشعراء ، تولد ولا تصنع ، ومهمة الشاعر هي أن يجعلها تولد وهي أقرب ما يكون إلى السلامة . وإذا كانت القصيدة حية فانها تكون تواقة مثله إلى التخلص منه وتصرخ ملء صوتها بغية التحرر من ذكرياته الخاصة ، تداعياته ، رغبته في التعبير عن الذات وكذلك للتخلص من حبال سرّته وأنابيب التغذية المتعلقة بذاته جميعا . يتولى الناقد العمل حيث يتوقف الشاعر ، ولا يستطيع النقد العمل دون نوع من علم النفس الأدبي الذي يربط الشاعر بالقصيدة . وقد يكون جزءاً من ذلك العلم دراسة نفسية الشاعر مع أن هذه الدراسة مفيدة بشكل رئيسي في تحليل الاخفاقات في تعبيره ، والأشياء الأخرى فيه التي ما تزال عالقة بعمله . لكن الأهم من ذلك أن لكل شاعر أساطيره الخاصة أو نطاقه الطيفي ، أو تشكيلة الرموز الخاصة به والتي قد يكمن الكثير منها في لا وعيه . وفي الأعمال التي لها شخصياتها كالمسرحيات و الروايات ، يمكن توسيع هذا التحليل النفسي حتى يمتد إلى التفاعل بين الشخصيات مع أن علم النفس الأدبي بالطبع يحلل سلوك هذه الشخصيات فقط بالنسبة إلى علاقتها مع العرف الأدبي .

أمامنا أيضاً مشكلة السبب الشكلي للقصيدة ، وهي مشكلة متشابكة بعمق مع مشكلة الجنس لكن ليس باستطاعتنا أن نكثر القول عن الجنس، لأن النقد لا يعرف عنه الكثير ، والجهود النقدية الكثيرة التي بذلت لتثبيت كلمات مثل « رواية » « وملحمة » هي مثيرة باعتبارها أمثلة عن سيكولوجيا الإشاعة . على أي حال ، هناك مفهومان للجنس من الواضح خطؤهما ، وبما أنهما طرفان نقيضان ، فان الحقيقة يجب أن تقع في مكان بينهما . أحدهما هو المفهوم الافلاطوني الزائف والقائل بأن الجنس موجود على نحو سابق للخلق ومستقل عنه . وهذا يخلط بين الأجناس بالتقاليد الصرفة للشكل كالسونيته (١) مثلاً . أما الآخر فهو مفهوم الأجناس البيولوجي الزائف الذي يعتبرها أجناساً متطورة تظهر في حالات كثيرة من « التطور» بهذا الشكل أو ذاك .

بعد ذلك نستفهم عن أصل الجنس الأدبي ، فنتجه أولا إلى الأحوال الاجتماعية والمتطلبات الثقافية التي أنتجته ــ وبكلمات أخرى إلى السبب المادي للعمل الفني . وهذا يقودنا إلى التاريخ الأدبي ، الذي يختلف عن التاريخ العادي لكون أصنافه التي يشتمل عليها « القوطي » و « الباروكي» و « الرومانسي وأمثالها هي أصناف ثقافية وفائدتها قليلة بالنسبة للنموذج العادي . ان معظم التاريخ الأدبي لا يصل إلى هذه الاصناف ، ومع ذلك فنحن نعرف عنه أكثر مما نعرف عن معظم أنواع الثقافة النقدية . ان المؤرخ يعالج الأدب والفلسفة بأسلوب تاريخي ، والفيلسوف يعالج التاريخ والأدب بأسلوب فلسفي ، أما ما يسمى بمنهج تاريخ الأفكار فيحدد بداية محاولة لمعالجة التاريخ والفلسفة من وجهة نظر نقدية مستقلة.

---

(١) السونيته : قصيدة تتألف من ١٤ بيتاً ، أوجدها الشعراء الرومان واقتبسها الانكليز عنهم وعدلوا في نموذج قافيتها ــ المترجمة.

إلا أننا لا نزال نشعر بأننا نفتقد إلى شيء ما . إذ نقول أن لكل شاعر تشكيلة من الصور خاصة به . ولكن عندما يستعمل عدة شعراء قدراً كبيراً من الصور نفسها ، فلابد أن تكون هناك مشاكل نقدية أكبر بكثير من المشاكل السيرية . وكما يبين المقال اللامع للسيد أودن الفيضان الهائج ، فان رمزاً هاماً كالبحر لا يمكن أن يظل محصوراً في شعر شيلي أو كيتس أو كولردج . ولابد أن يمتد إلى شعراء آخرين كثيرين حتى يصبح رمزاً أصلياً في الأدب . وإذا كان للنوع أصل تاريخي ، فلماذا ينبثق نوع الدراما من ديانة القرون الوسطى بطريقة مشابهة جداً للطريقة التي برز فيها من الديانة الاغريقية قبل ذلك بقرون . ان هذه مشكلة بنيوية أكثر منها مشكلة تتعلق بالأصل ، وتوحي بأنه ربما تكون هناك نماذج أصلية للنوع كما توجد نماذج أصلية للصور .

من الواضح أن النقد لا يمكن أن يكون نظامياً إلا اذا وجدت صفة في الأدب تمكنه أن يكون كذلك ، نظام من الكلمات يوازي نظام الطبيعة في العلوم الطبيعية . ان النموذج الأصلي يجب أن لا يكون عبارة عن صنف موحد من النقد ، بل جزءاً من شكل كلي ، ويقودنا ذلك فوراً الى السؤال عن أي نوع من الشكل الكلي يستطيع النقد أن يرى في الأدب . ان استعراضنا للفنون النقدية قد أدى بنا إلى التاريخ الأدبي ، إلى ان التاريخ الأدبي الكلي يتحرك من البدائي إلى المثقف جداً ، وهنا نلمح امكانية رؤية الأدب كتعقيد لمجموعة من المعادلات المحصورة نسبياً والبسيطة التي يمكن دراستها في الثقافة البدائية . اذا كان الأمر كذلك ، فان البحث عن النماذج الاصلية هو نوع من الانثروبولوجيا الأدبية المهتمة بالطريقة التي يقدم بها الأدب عن طريق أصناف سابقة للأدب كالطقوس الدينية ، والأسطورة والحكاية الشعبية . وسرعان ما ندرك

أن العلاقة بين هذه الأصناف والأدب ليست بأي حال من الأحوال علاقة تحدّر من سلالة ، إذ أننا نراها تظهر مرة ثانية في أعظم الأعمال الكلاسيكية . وفي الحقيقة يبدو أن هناك ميلاً عاماً من ناحية المؤلفات الكلاسيكية العظيمة نحو الرجوع إليها . وهذا يتفق مع شعور شعرناه كلنا في الماضي : إن دراسة الآثار الفنية الضئيلة الجودة ، مهما كانت فعالة ، تبقى دائماً شكلاً عرضياً وسطحياً من التجربة النقدية ، بينما الأثر الفنّي العميق يبدو وكأنه يجذبنا إلى نقطة نرى فيها عدداً هائلاً من نماذج هامة متقاربة . هنا نبدأ بالتساؤل إن كنا لا نستطيع أن نرى الأدب ، ليس فقط باعتباره معقداً بذاته في الوقت المحدد بل باعتباره ينتشر في الحيز المفاهيمي من مركز ما غير مرئي .

إن هذه الحركة الاستقرائية نحو النموذج الأصلي هي عملية تراجع عن التحليل البنيوي أشبه بتراجعنا عن لوحة فنية إذا أردنا أن نرى التأليف بدلاً من عمل الفرشاة في طليعة مشهد حفار القبور في هاملت مثلاً ، يوجد تركيب كلامي معقد ، يمتد من تلاعب المهرج الأول بالألفاظ إلى رقصة الموت في المناجاة اليوركية التي ندرسها في النص المطبوع . واذا عدنا خطوة إلى الوراء نجد أنفسنا مع ولسون نايت ومجموعة Spurgeon من النقاد ، نصغي إلى وابل منهمر من صور الانحلال والفساد . وهنا أيضاً ، بمجرد أن يتضح لنا معنى موقع هذا المشهد بالنسبة للمسرحية كلها ، نرى أنفسنا في منتصف العلاقات النفسية التي كانت مركز اهتمام برادلي . لكن بعد كل هذا ، نقول إننا ننسى النوع : ننسى أن هاملت مسرحية ،ومسرحية اليزابيثية . وهكذا نخطو خطوة أخرى الى الوراء ، الى مجموعة ستول ، وشوونرى المشهد بشكله التقليدي كجزء من السياق الدرامي . خطوة أخرى إلى الوراء ونبدأ في لمح النموذج الأصلي للمشهد إذ أن اعتراف البطل بحبه دون مواربة لأول مرة ، ثم صراعه مع ليارتيز وتحديد قدره نهائياً ، ثم اتزانه المفاجيء الذي يحدد الانتقال إلى المشهد الأخير ، كلها تأخذ شكلها حول

قفزة إلى القبر ثم الخروج منه : القبر الذي ظهر على المسرح فاغرا فاه بشكل عجيب .

في كل مرحلة من فهم هذا المشهد نعتمد على نوع معين من التنظيم الدراسي . نحتاج أولاً إلى محرر يعد النص لنا ثم إلى عالم بلاغة وعالم في فقه اللغة وآخر في السيكولوجيا الأدبية . هذا وليس باستطاعتنا دراسة جنس أدبي دون الرجوع إلى المؤرخ الاجتماعي الأدبي والفيلسوف الأدبي ودارس « تاريخ الأفكار » — بل إننا من أجل النموذج الأصلي نحتاج لعالم دراسات انسانية يحلل لنا الأدب . والآن بعد أن أسسنا نموذجاً رئيسياً للنقد ، فان جميع هذه الاهتمامات تبدو متقاربة باتجاه النقد الأدبي لامتباعدة عنه باتجاه السيكولوجيا والتاريخ والبقية الباقية . وبشكل خاص ، فان عالم الانتروبولوجيا الأدبي الذي يتقصى أصل أسطورة هاملت من المسرحية التي سبقت شكسبير إلى ساكسو ، ومن ساكسو إلى أساطير الطبيعة ، ليس بهارب من شكسبير بل مقترب من شكل النموذج الاصلي الذي أعاد خلقه شكسبير . إحدى النتائج الثانوية لمنظورنا الجديد هي أن التناقضات بين النقاد وجزمهم أن هذه الطريقة وليست تلك هي طريقة النقد الصحيحة إنما تبين كلها أن هناك ميلاً ملحوظاً للذوبان في اللا واقعية. لنرَ الآن ما يمكننا أن نحصل عليه من النهاية الاستدلالية :

III

بعض الفنون تتحرك في الزمان كالموسيقى ، وأخرى تتمثل في المكان كالتصوير الزيتي . في كلتا الحالتين المبدأ المنظم هو التكرار المدعو بالايقاع عندما يكون زمنياً والأسلوب عندما يكون مكانيا . لذا نتكلم عن إيقاع الموسيقى واسلوب التصوير وفيما بعد كي نظهر بمظهر الثقافة الرفيعة نبدأ في الكلام عن إيقاع التصوير الزيتي واسلوب الموسيقى

بكلمات أخرى ، كل الفنون يمكن أن نفكر بها من حيث الزمان والمكان. فقطعة موسيقية يمكن دراسة موضوعها بشكل كلي وفي آن معاً بينما يمكن رؤية لوحة كأثر من آثار نظرة معقدة من الفن . ويبدو الأدب في موقف وسط بين الموسيقى والتصوير . فمن جهة تشكل كلماته أوزاناً تقارب سلسلة من الأصوات الموسيقية ، بينما تشكل ، من جهة أخرى: نماذج شبيهة بالرموز الهيروغليفية أو التصويرية . وأن المحاولات للاقتراب من هذه الحدود ما أمكن تشكل الجسم الرئيسي لما يدعى بالكتابة التجريبية.هذا ويمكننا أن ندعو الايقاع الأدبي بفن القص والسيطرة الذهنية المتزامنة على البنية اللفظية والمعنى أو المغزى بالأسلوب . اننا نستمع أو ننصت إلى قصة ما لكن عندما نستوعب أسلوب الكاتب الكلي فاننا « ندرك » ما يعنيه .

ثمة مغالطة هي التمثيل بالصور وهذه المغالطة تقيد النقد الأدبي أكثر مما يقيده نقد الرسم . وهذا هو السبب الذي يجعلنا نميل إلى اعتبار فن القص تصويراً متسلسلاً للحوادث في « حياة » خارجية ، واعتبار المعنى انعكاساً « لفكرة » خارجية . وإذا استعملت هذه بشكل صحيح كاصطلاحات نقدية ، فان سرد المؤلف للقصة يشكّل حركته طولياً ، بينما يكون المعنى عبارة عن وحدة شكله الكامل . كذلك فان الصورة ليست مجرد نسخة فعلية مطابقة لشيء خارجي ، لكنها وحدة من وحدات التركيب اللفظي وهي جزء من نموذج أو إيقاع متكامل . بل حتى الأحرف التي يستعملها المؤلف في كتابة كلماته تشكل جزءاً من صوره المجازية رغم أنها لا تستدعي ملاحظة الناقد إلا في حالات خاصة (كالجناس الاستهلالي (١) مثلاً) وبذلك يصبح سرد القصة

---

(١) الجناس الاستهلالي : تكرير حرف أو أكثر في مستهل لفظتين متجاورتين (المترجمة) .

والمعنى بشكل متعاقب ، إذا ما استعرنا المصطلحات الموسيقية ، البيئة اللحنية والإيقاعية للصور المجازية .

يعتمد الايقاع أو الحركة المتكررة اعتماداً كبيراً على الدورة الطبيعية ، وكل شيء في الطبيعة يظن به بعض الشبه بالأعمال الفنية ، كالزهرة أو أغنية الطير ، ينتج عن تزامن شديد بين الكائن العضوي وإيقاع بيئته ، وخاصة إيقاع السنة الشمسية . وبالنسبة للحيوانات فان بعض تعبيرات التزامن ، كرقصات التزاوج عند الطيور يمكن تسميتها شعائر ، ولكن في الحياة البشرية تبدو الشعائر وكأنما جهد إرادي (وبالتالي عنصر السحر فيها) لإعادة الامساك بألفة ضائعة مع الدورة الطبيعية . المزارع يجب أن يحصد محصوله في وقت معين من السنة ، لكن بما أن هذا الأمر الزامي فالحصاد بحد ذاته ليس شعائرياً بالمعنى الدقيق للكلمة بل إنه تعبير مقصود عن الرغبة في تزامن الطاقات الانسانية والطبيعية في ذلك الوقت الذي تنبع أغاني الحصاد ، وتضحيات الحصاد ، وعادات الحصاد الفولكلورية التي ندعوها شعائر . ففي الشعائر ، إذا ، قد نجد أصل سرد القصص ، وذلك لكون الشعائر سلسلة متتابعة زمنياً من الأفعال التي يكمن فيها المعنى أو المغزى المقصود ويمكن للمراقب رؤيتها لكنها تكون محجوبة عن أنظار المشاركين أنفسهم . ان الشعائر تجذب نحو السرد المجرد الذي لو كان ممكناً ، لكان عبارة عن تكرار آلي لا واعٍ كما ان علينا أن نلاحظ أيضاً ان الشعائر تميل بانتظام لأن تصبح موسوعية فالأشياء الهامة المتكررة في الطبيعة ، كالأيام ، أطوار القمر ، الفصول ، انقلاب الشمس الصيفي أو الشتائي ، أزمات الوجود من الميلاد إلى الوفاة كلها لها شعائرها المتعلقة بها . ومعظم الديانات العليا مجهزة بمجموعة محددة من الشعائر التي توحي ، إذا سمح لنا التعبير ، بالنطاق الكامل من الأعمال التي يحتمل أن تكون هامة في الحياة البشرية.

من ناحية أخرى ، نجد أن نماذج الصور المجازية أو نثراتها ذات الأهمية هي ذات أصل نبوئي وتستمد أهميتها من لحظة ظهورها ، من لمعة الادراك الفوري دون رجوع مباشر إلى الزمن ، والتي يبين أهميتها «كاسيرر» في كتابه الاسطورة واللغة : وبحصولنا عليها على شكل أمثال وأحاج ووصايا وحكايات فولكلورية تبحث في الأسباب نجد فيها مقداراً كبيراً من السرد القصصي ، وهذه أيضاً تتسم بالطابع الموسوعي ، مشيدة بنية كاملة من الاهمية ، أو العقيدة ، من أجزاء عرضية وتجريبية . وكما أن فن القص الخالص من أعمال اللاوعي ، كذلك فان المغزى المحض الخالص قد يكون حالة من حالات الوعي لا يمكن إيصالها ، لأن الايصال يبدأ ببناء القصة .

إن الاسطورة هي قوة الإعلام الرئيسية التي تضفي على الشعائر مغزى النموذج الاصلي ،وعلى النبوءة صفة النموذج الأصلي للفن القصصي . لذا فان الاسطورة هي النموذج الأصلي ، مع أنه من الملائم أن نقول اسطورة فقط لدى الاشارة إلى سرد القصة ، ونموذجاً أصلياً لدى التكلام عن الأهمية . وفي دورة اليوم الشمسية ، ودورة السنة الفصلية والدورة العضوية للحياة البشرية ، يوجد نموذج واحد للأهمية ،تشيد منه الاسطورة قصة رئيسية حول شكل ما،الشمس جزء منه ،والخصوبة النباتية جزء آخر ، والجزء الثالث هو إلاله أو النموذج الأصلي للانسان . ان الأهمية الرئيسية لهذه الاسطورة قد فرضها كل من يونج وفريزر بشكل خاص على نقاد الأدب ، إلا أن الكتب العديدة الموجودة حولها ليست دائماً منهجية في معالجتها . لذلك أقدم هذه القائمة التالية عن أطوار هذه الاسطورة :

١ ــ طور الفجر ، الربيع والميلاد ، أساطير مولد البطل ، الازدهار

والبعث ، الخليقة ثم (لأن المراحل الأربع تشكل دورة) انهزام قوى الظلام ، والشتاء والموت ، الشخصيات الثانوية : الأب والأم . النموذج الأصلي للرومانسية ولمعظم الشعر الحماسي والعاطفي .

٢ — طور الذروة ، الصيف والزواج أو النصر. أساطير التمجيد الزواج المقدس ، والدخول إلى الجنة . الشخصيات الثانوية : الرفيق والعروس ، النموذج الأصلي للكوميديا والشعر الرعوي والانشودة الرعوية .

٣ — طور الغروب ، الخريف والموت . أساطير السقوط ، والاله المحتضر ، والموت العنيف والتضحية وانعزال البطل . الشخصيات الثانوية : الخائن والمرأة المثيرة . النموذج الأول للمأساة والمرثاة .

٤ — طور الظلام ، الشتاء والانحلال ، أساطير انتصار هذه القوى ، أساطير الفيضانات وعودة الفوضى وهزيمة البطل . وأساطير جوتر داميرانج . الشخصيات الثانوية : الغول والساحرة . النموذج الأصلي للهجاء (انظر مثلاً خاتمة دنسياد) .

إن البحث الذي يقوم به البطل يميل أيضاً إلى جعل البنى اللفظية النبوئية والعرضية جزءاً منه ، كما نرى ، لدى مراقبتنا الأساطير المحلية ، الفوضى الناتجة عن اندماج الظهورات النبوية بالأساطير القصصية عن الآلهة المتعددة . وفي معظم الديانات العليا تصبح هذه بدورها أسطورة البحث الرئيسية ذاتها التي تبرز من الشعائر ، كأسطورة المسيح التي أصبحت البنية القصصية لنبؤات اليهودية . فطوفان محلي يمكن أن تنبثق عنه حكاية شعبية بمحض الصدفة . ولدى مقارنة قصص الطوفان يتبين لنا كيف تصبح مثل هذه الحكايات أمثلة سريعة عن أسطورة

الانحلال . أخيراً نجد أن ميل كل من الشعائر والظهورات النبوية لأن تصبح موسوعية شاملة يتحقق في الكتلة المحددة من الأساطير التي تتكون منها الكتب المقدسة للديانات . وبالتالي فان النصوص المقدسة هي الوثائق الأولى التي يتوجب على الناقد أن يدرسها كي يحصل على رؤيا شاملة للموضوع . إذ أنه بعد أن يفهم تركيبها ، يستطيع الانحدار من النماذج الأولى إلى الأنواع ويرى كيف تبرز الدراما من الجانب الشعائري للاسطورة ، وكيف تبرز الأغنية من قطع مجزأة أو من ادراك ملهم ، بينما تمضي الملحمة كبنية موسوعية رئيسية .

تلزم بعض كلمات التحذير والتشجيع قبل أن يغامر النقد الأدبي في رسم حدوده في هذه الحقول . وإنه لجزء من عمل الناقد أن يبين كيف أن جميع الأنواع الأدبية مشتقة من أسطورة البحث ، إلا أن الاشتقاق هو منطقي ضمن علم النقد : والاسطورة — البحث ستكون الفصل الأول في جميع كتب النقد التي ستكتب في المستقبل والتي ستعتمد على معرفة نقدية منظمة وكافية لأن تدعو نفسها « مقدمة » أو « موجزاً » وتظل قادرة على الاحتفاظ بمستوى عنوانها ، لكن بمجرد أن نحاول تفسير الاشتقاق حسب الترتيب الزمني ، نجد أنفسنا نكتب قصصاً مزيفة تعود إلى ما قبل التاريخ ونظريات عن التعاقد الاسطوري . ومرة ثانية بما أن علم النفس وعلم الانثروبولوجيا هما علمان واسعا التطور ، فان الناقد الذي يعالج هذا النوع من المادة لابد وأن يظهر بعضاً من الوقت بمظهر الهاوي بهذه المواضيع . هذان الجانبان من النقد غير متطورين بالمقارنة مع تاريخ الأدب والمنطق . والسبب في ذلك يعود إلى التطور المتأخر للعلمين المتعلقين بهما . لكن الجاذبية التي يشعر بها نقاد الأدب تجاه كل من كتاب الغصن الذهبي وكتاب يونغ عن رموز اللبيدو لا تعتمد على الهواية ، بل على كون هذه الكتب ، في المقام الأول دراسات مهمة جداً في النقد الأدبي .

على أي حال فان الناقد الذي يدرس مبادىء الشكل الأدبي يكون اهتمامه مختلفاً تماماً عن اهتمام عالم النفس بحالات الفكر أو اهتمام الانثروبولوجي بالمؤسسات الاجتماعية ، على سبيل المثال : الاستجابة الذهنية تجاه سرد القصة تكون بصورة رئيسية سلبية وتجاه المغزى تكون بصوره رئيسية ايجابية . وانطلاقاً من هذه الحقيقة يتكشف كتاب نماذج الثقافة للكاتبة روث بندكت عن تمييز بين الثقافات « الابولونية » المعتمدة على إطاعة الشعائر وبين « الديونيسية » المعتمدة على تعريض العقل التنبؤي بشكل متوتر إلى ادراك مفاجىء.والناقد يلاحظ كيف أن الأدب الشعبي متلائم مع جمود العقل والمفتقر إلى التدرب ، يركز تركيزاً كبيراً على القيم القصصية ، بينما ينتج عن المحاولة المعقدة لفصم العلاقة بين الشاعر وبيئته نوع من الاستنارة نجده لدى رامبو ، ولحظات من الادراك المفاجىء المنعزل لدى جويس ، ومفهوم للطبيعة كمصدر للتنبؤات نجده لدى بودلير . كذلك يلاحظ الناقد كيف يظهر الأدب ، في تطوره مما هو بدائي إلى ما هو واع بذاته ، تحولاً تدريجياً في انتباه الشاعر من القيم القصصية إلى القيم ذات المعنى . وهذا التحول هو أساس تمييز شيلر بين الشعر الساذج والشعر الوجداني .

إن علاقة النقد بالدين هي أكثر تعقيداً عندما يعالجان الوثائق نفسها . ففي النقد كما هو الحال في التاريخ ، يعتبر الشيء الالهي دائماً على أنه صنعة بشرية . الله بالنسبة للناقد ، سواء وجد في الفردوس المفقود ، أو الانجيل ، هو شخصية في قصة انسانية . وبالنسبة للناقد أيضاً يفسر أي نوع من الظهور (١) على أنه ظاهرة عقلية مرتبطة في أصلها ارتباطاً

(١) عيد الغطاس لدى المسيحيين ، ذكرى ظهور المسيح للحكماء الثلاثة وتطلق الكلمة على أي نوع من ظهور الآلهة للبشر ، وتستعمل مجازا بالاشارة الى التجلي ــ المترجمة .

وثيقاً بالأحلام ولا يفسر على أنه لغز اله أو شيطان متلبس غيره . وبمجرد اثبات ذلك يصبح من الضروري القول إنه لا شيء في النقد أو الفن يجبر الناقد أن يتخذ موقف الشعور العادي الواعي تجاه الحلم أو الله . الفن لا يتناول الأمور الحقيقية بل الممكن تصورها . والنقد ، مع أنه في النهاية سيمتلك نظرية في التصور ، لا يمكن تبرير قيامه بأي محاولة من أجل تطوير أو افتراض أي نظرية للواقع . من الواجب فهم هذا قبل ذكر النقطة التالية والأخيرة .

لقد عرّفنا الأسطورة الرئيسية في الأدب ، من ناحيتها القصصية بأسطورة البحث . والآن إذا أردنا رؤية هذه الأسطورة الرئيسية كنموذج للمعنى أيضاً ، علينا أن نبدأ بأعمال اللاشعور حيث ينشأ التجلي ، أي بكلمات أخرى علينا أن نبدأ من الحلم . دورة الانسان من اليقظة إلى الحلم تماثل الدورة الطبيعية للنور والظلمة ، وربما في هذه المماثلة تبدأ الحياة المبدعة بأكملها ، وهذه المماثلة في معظمها عبارة عن تناقض : إذ أنه في وضح النهار يكون الانسان في قبضة الظلام فريسة اليأس والضعف كما أنه في ظلام الطبيعة يستيقظ « الليبيدو » أو الذات البطولية المنتصرة . لذا فإن القضيّة الأخيرة للفن الذي دعاهأفلاطون حلم العقول المستيقظة، هي تبديد هذاالتناقض،ومزج الشمس بالبطل،وتحقيق عالم تتطابق فيه الرغبة الداخلية مع الظروف الخارجية . هذا طبعاً هو الهدف نفسه الذي تعتمده الشعائر في محاولتها الجمع بين القوى البشرية والطبيعية . لذا فان الوظيفة الأجتماعية للفنون ، متصلة اتصالاً وثيقاً مع تصور الهدف من العمل في الحياة البشرية . وهكذا بالنسبة للمغزى ، يجب أن تكون الأسطورة الرئيسية للفن هي الرؤيا للغاية من الجهد الاجتماعي ، ومن العالم البسيط للرغبات المحققة ، أي المجتمع البشري الحر . وبمجرد فهم هذه الأمور يصبح من السهل رؤية مكانة النقد الرئيسية بين العلوم الاجتماعية الأخرى،

من تفسير وتنظيم لرؤيا الفنان . وفي هذه النقطة بالذات ، نستطيع أن نرى كيف أن المفاهيم الدينية عن الغاية النهائية للجهد البشري تهم النقد كغيرها من المفاهيم .

إن مغزى الاله أو البطل في الأسطورة يكمن في أن مثل هذه الشخصيات المولودة على شكل انسان إلا أنها تملك سيطرة أكبر على الطبيعة ، تبني بشكل تدريجي رؤيا وحدة شخصية كلية القدرة فيما وراء طبيعة لا مبالية . هذا المجتمع هو الذي يدخله البطل بانتظام متخذاً إياه مثله الأعلى . وهكذا يبدأ هذا العالم الممجد بالانفصال عن دورة البحث المستمرة حيث النصر كله شيء مؤقت وزائل . لذا إذا نظرنا إلى أسطورة البحث كنموذج للتخيلات ، فاننا نرى بحث البطل قبل كل شيء من خلال ما تم انجازه . وهذا يعطينا نموذجنا الرئيسي لصور النموذج الأصلي ، أي رؤيا البراءة التي ترى العالم من منطلق الفهم البشري الشامل . أنها تترافق وتكون موجودة عادة على شكل رؤيا عالم الخلود أو الجنة في الدين . قد ندعو هذه الرؤيا بالرؤيا الكوميدية للحياة بالمقارنة مع الرؤيا المأساوية التي لا ترى البحث إلا بصيغة دورته المقررة فقط .

وننهي القول بقائمة ثانية من المحتويات نحاول بواسطتها ابراز النموذج الرئيسي للرؤيا الكوميدية والمأساوية . إن أحد المباديء الرئيسية للنقد المعتمد على النماذج الأصلية هو أن الأشكال الفردية والكونية للصورة هي أشكال متماهية ، وأسباب ذلك أكثر تعقيداً من أن نفهمها الآن . لكن سنمضي طبقا للخطة العامة للعبة « العشرين سؤالاً » ، أو إذا أردنا ، لعبة « سلسلة الوجود العظيمة » :

١ — في الرؤيا الكوميدية ، يكون العالم الانساني عبارة عن وحدة واحدة أو بطل يمثل ما يرغب القاريء بتحقيقه ، أي هو النموذج الأصلي

لصور النقاش ، تبادل الأفكار والمشاعر ، النظام ، الصداقة والحب أما في الرؤيا المأساوية ، فالعالم الانساني عبارة عن حكم طغياني أو فوضوي ، شخص منفرد أو منعزل ، قائد يقف وظهره لاتباعه ، مارد الرومانسية المستأسد على من هو أضعف منه ، البطل المهجور أو المخدوع . من هنا فان الزواج ، أو ما يشابهه من الاكتمال ، ينتمي إلى الرؤيا الكوميدية . أما البغي ، أو الساحرة وغيرها من تشكيلة « الأم المفزعة » ليونج فتنتمي إلى الرؤيا المأساوية . كذلك فان جميع الكيانات السماوية أو البطولية أو الملائكية أو ما فوق البشرية تتبع النموذج البشري .

٢ — في الرؤيا الكوميدية عالم الحيوان هو جماعة من حيوانات أهلية هي عادة قطيع أغنام أو حمل أو أحد الطيور الألطف ، كالحمامة مثلاً . وهذا هو النموذج الأصلي للصور الرعوية . أما في الرؤيا المأساوية فيشاهد عالم الحيوان على شكل حيوانات أو طيور جارحة ، ذئاب ، نسور ، أفاعٍ ، تنانين أو ما شابهها .

٣ — في الرؤيا الكوميدية عالم النبات هو حديقة أو بستان أو منتزه ، شجرة حياة أو وردة أو زهرة لوتس : وهذا هو النموذج الأصلي للصور الرعوية كعالم مارفيل الأخضر أو كوميديا الغابات لشكسبير . أما في الرؤيا المأساوية فان الغابة تكون مشؤومة كتلك التي في كومس أو في افتتاحية الجحيم أو تكون أرض بور أو برية أو شجرة موت .

٤ — في الرؤيا الكوميدية ، عالم المعادن مدينة ، أو بناء أو معبد أو حجر واحد ، حجر ثمين متوهج عادة — والحقيقة أن السلسلة الكوميدية بكاملها ، وخاصة الشجرة ، يمكن رؤيتها مضيئة أو مشتعلة . كذلك فان النموذج الأصلي للأشكال الهندسية « القبة المضاءة بالنجوم » تنتمي

إلى هنا : أما في الرؤيا المأساوية فيشاهد العالم المعدني على شكل صحارى ، صخور ، خرائب أو بأشكال هندسية مشؤومة كالصليب .

٥ ــ في الرؤيا الكوميدية ، العالم غير المتشكل عبارة عن نهر ، مكون تقليدياً من أربع طبقات وهو أثر على الصورة التي رسمها عصر النهضة للجسد المعتدل بأخلاطه الأربعة . وفي الرؤيا المأساوية يصبح العالم بحراً ، إذ أن الأسطورة القصصية للانحلال هي غالباً أسطورة فيضان ــ وان اتحاد صور البحر مع الحيوان يعطينا الحيوانات البحرية الضخمة وما شابهها من الوحوش المائية .

ورغم أن هذه القائمة تبدو جلية ، الا أننا نجد أن نوعية كبيرة من الصور والأشكال الشعرية تتناسب معها . ولنذكر عرضاً مثالاً شهيراً عن الرؤيا الملهاوية وهو « الابحار إلى بيزنطة » للشاعر(ييتس)، فانه يحوي المدينة ، الشجرة ، الطير ، جماعة الحكماء ، الحلقة الدائروية الهندسية والانفصال عن العالم الدائروي . وبالطبع ، ان السياق الكوميدي أو المأساوي العام هو الذي يقرر تفسير أي لغز : وهذا واضح بالنسبة لنماذج أصلية محايدة نوعاً ما كالجزيرة التي يمكن أن تكون جزيرة بروسبرو أو سيرك .

قوائمنا هذه ليست بالطبع أولية فحسب بل هي مبسطة إلى حد كبير كما أن معالجتنا الاستقرائية للنموذج الأصلي كانت نوعاً من المعالجة الحدسية على أن النقطة الهامة ليست في عيوب كل من النهجين إذا ما عولجا على انفراد ، بل في حقيقة أخرى هي أنه في مكان ما وبطريقة ما سيلتقي النهجان في الوسط . وإذا ما التقيا تشكلت القاعدة لتطور النقد تطوراً منهجياً وشاملاً .

الأسطورة ، القصة والاستبدال

إن الأسطورة مفهوم يسري في العديد من مجالات الفكر المعاصر : الانثروبولوجيا ، علم النفس ، الدين المقارن ، علم الاجتماع ومجالات أخرى كثيرة . ما يلي هو محاولة لتفسير ما يعنيه هذا الاصطلاح من النقد الأدبي اليوم . مثل هذا التفسير يجب أن يبدأ بالسؤال التالي : لماذا دخل هذا الاصطلاح في النقد الأدبي ؟ يوجد جواب منطقي واحد على هذا السؤال : لأن الأسطورة كانت وستكون عنصراً أساسياً في الأدب ، وان اهتمام الشعراء بالأسطورة والميثولوجيا كان ملحوظاً ومستمراً منذ زمن هوميروس .

هناك قسمان واسعان من الأعمال الأدبية يمكن تسمية الواحد بالقسم القصصي والآخر بالقسم المعتمد على فكرة رئيسية : الأول يشمل الأعمال الأدبية ذات الشخصيات الداخلية ، ويحوي الروايات والمسرحيات والشعر القصصي ، والحكايات الشعبية وكل ما يروي قصة . أما في الأدب ذي الموضوعة ، فان المؤلف والقاريء هما الشخصان الوحيدان المعنيان ، وهذا القسم يحتوي على قصائد من الشعر الغنائي ومقالات وشعر تعليمي وخطب ، وان كل قسم له نوعه من الأسطورة . ولكننا سنهتم هنا بالجزء القصصي من الأدب وبالأسطورة في شكلها الأكثر شيوعاً والأسهل معرفة كنوع معين من السرد القصصي .

عندما يعالج ناقد نوعاً من الأدب ، فان من الطبيعي جداً أن يجمده ، أن يتجاهل حركته في الزمن وينظر إليه على أنه نموذج كامل من الكلمات ، توجد أجزاؤه جميعاً في آن واحد . أن هذا الأسلوب في المعالجة مشترك بين جميع أنواع أساليب النقد تقريباً ، وفي هذا الأمر يتفق النقاد الجدد والقدماء العهد . ولكن في تجربة الأدب المباشرة ، التي هي شيء آخر مختلف عن النقد ، نشعر بما يمكن تسميته الاقناع بالاستمرار ، تلك القوة التي تلزمنا على قلب صفحات رواية ما ، والتي تشدنا إلى مقاعدنا في المسرح . ربما يكون هذا الاستمرار منطقياً ، أو مزيف المنطق ، أو نفسياً أو بلاغياً . وربما يكمن في تدفق وهدير الشعر الملحمي أو في مكافأة تافهة يظن القاريء أنه ينالها من معرفة هوية المجرم في رواية بوليسية ، أو في فعل جنسي لبطلة قصة غرامية . وقد نشعر فيما بعد أن هذا الاحساس بالاستمرار ما هو إلا من قبيل الأوهام وكأننا كنا تحت تأثير سحر ما .

يتواجد الاستمرار في عمل أدبي على عدة مستويات متواترة ، فكل كلمة وكل صورة ، في المقدمة ، بل كل صوت تجعله الكلمات مفهوماً أو غير مفهوم ، يسهم بشكل ضئيل في الحركة الكلية . إلا أن الالتفات إلى مثل هذه التفاصيل خلال التجربة المباشرة يتطلب تركيزاً هائلاً . وهذه التفاصيل تخص نوعاً من الدراسة الأدبية التي تبحث في الوحدة الآنية . وأما الذي نشعر به خلال التجربة المباشرة فهو عبارة عن سلسلة من التجمعات الكبيرة والحوادث والمشاهد التي تكوّن ما نسميه القصة . وفي اللغة الانجليزية العاديةتعني كلمة « حبكة » هذا التسلسل الأخير للحوادث الضخمة . ومن أجل اصطلاح يشمل الحركة الكلية للأصوات والصور فان كلمة « السرد القصصي » تبدو طبيعية أكثر من « حبكة » مع أن هذا الاختيار خاضع للاستعمال وليس لصحته

المتأصلة . ان كلتا الكلمتين عبارة عن ترجمة لكلية ماثيوس التي أوجدها ارسطو الا أن ارسطو كان يعني بشكل رئيسي ما ندعوه الآن حبكة : أما كلمة « السرد القصصي » بالمعنى أعلاه فهي أقرب إلى كلمته لكسيس . الحبكة ، إذن ، هي أشبه بالأشجار والبيوت التي نركز أنظارنا عليها من خلال نافذة قطار : أما السرد القصصي فهو كالأعشاب والأحجار التي تندفع إلى المقدمة .

تجابهنا الآن صعوبة غريبة . يقول ارسطو أن الحبكة هي حياة المأساة وروحها (ويعني ضمنياً الأدب القصصي بشكل عام) : روح الأدب القصصي ، إذاً ، هي الحبكة أو محاكاة العمل أما الشخصيات فتوجد بشكل رئيسي كعمل من أعمال الحبكة . وفي تجربتنا المباشرة للأدب القصصي نشعر بمقدار أهمية الاستمرار المطّرد للحوادث الذي يشد انتباهنا ويرشده ، ولكن فيما بعد ، عندما نحاول التذكر أو التفكير بما شاهدناه ، فان هذا الشعور بالاستمرار هو واحد من أصعب الأمور الممكن استردادها . إن ما يبرز في أذهاننا هو تشخيص حي ، خطاب عظيم ، صورة بلاغية بارزة ، مشهد منعزل ، أجزاء صغيرة تم تحقيقها باقناع غير عادي . ان تلخيص الحبكة وعلى سبيل المثال ، إحدى روايات سكوت ، له ذلك التأثير المخدر على السامع كتلخيص حلم الليلة الماضية . ليست تلك هي الطريقة التي نذكر فيها كتاباً ، أو على الأقل سبب تذكرنا له . وحتى بالنسبة لعمل قصصي نعرفه جيداً ، كهاملت ، رغم أننا نذكر سلسلة من المشاهد ، ونعرف أن الشبح يأتي في البداية وأن المبارزة مع ليارتيز تحدث في النهاية ، فان حوزتنا لهذه الأمور تتصف بعدم ترابط غريب . أما بالنسبة لمسرحيات شكسبير التاريخية ، فان إختفاء هذا الاستمرار أكثر وضوحاً . وان ما يجعل دليل اكسفورد

إلى الأدب الانكليزي مرجعاً قيماً هو إلى حد كبير جودة تلخيصه لجميع الحبكات القصصية التي ينساها الانسان . هاك ملخصاً للملك جون :

« إن هذه المسرحية ، مع بعض الانحرافات عن الدقة التاريخية ، تبحث في حوادث مختلفة خلال حكم الملك جون ، وخاصة مأساة الشاب آرثر ، وتنتهي بموت جون في كنيسة سوينستيد . نقطة هامة ، هي عدم ورود أي ذكر للماجنا كارثا فيها . وأن ما يخفف من الصيغة المأساوية للمسرحية ، ومن الحزن المؤثر لكونستانس ، والدة آرثر ، ومن التعقيدات السياسية المصورة ، هو ظرف فالكونبردج الابن غير الشرعي ، وخفة روحه وشهامته » .

ذلك تقريباً هو الشكل الذي نذكر المسرحية عليه ،نذكر فالكونبردج وخطابه الرائع في النهاية ، نذكر مشهد موت الأمير آرثر ، نذكر كونستانس . لا نذكر شيئاً عن الماجنا كارثا ، وبعيداً عن الأضواء نذكر الملك المتقلب ، العنيد المتحدي . ولكن ماذا حدث في المسرحية ؟ ماذا كانت الحوادث التي جعلت منها محاكاة عمل ما ؟ هل يهم هذا ؟ إذا كان ذلك غير مهم ، ماذا يحدث للمبدأ القائل إن الشخصيات وجدت، من أجل العمل ، والذي شعرنا بصحته بشكل حيوي لدى مراقبتنا للمسرحية ؟ أما إذا كان الأمر هاماً ، هل نحن مزمعون على اختراع نظرية في الوحدة ، سخيفة متحذلقة تمحو الملك جون من عداد المسرحيات التقليدية ؟ ؟

مهما يكن الجواب النهائي ، يمكننا مؤقتاً قبول المبدأ القائل إنه ، خلال التجربة المباشرة للأدب القصصي ، يكون الاستمرار هو مركز انتباهنا . إن ذاكرتنا فيما بعد ، أو ما أدعوه حوزتنا لهذه التجربة تميل إلى عدم الترابط ، وان انتباهنا ينتقل من تسلسل الأحداث إلى محور

آخر : الشعور بما يدور حوله هذا العمل القصصي ، أو ما يدعوه النقد عادة بالموضوع . ونحن نلاحظ أننا عندما نستمر في دراسة وإعادة قراءة عمل قصصي ، لا نميل إلى إعادة تركيب الحبكة ، بل لأن نصبح أكثر وعياً بالموضوع ، ورؤية جميع الحوادث على أنها مظاهر لها . وهكذا فان الحوادث ذاتها ، أثناء دراستنا النقدية ، لهذا العمل الأدبي ، تميل إلى البقاء غير مترابطة ومنفصلة عن بعضها الآخر ، ومعاد تجميعها بطريقة جديدة . حتى إذا عرفنا هذا العمل الأدبي عن ظهر قلب ، فان هذا الأمر يبقى صحيحاً . وإذا كنا نكتب أو نحاضر عنه ، فاننا نبدأ عادة بشيء آخر غير استعراض العمل طولياً .

والآن ، يوجد في مفهوم « الموضوع » كما في مفهوم « السرد القصصي » عدد من العناصر المميزة واحد منها « فكرة الموضوع » ، التي يعبر عنها النقد عادة بنوع من التعبير الملخص . إذا سئلنا ما الذي تدور حوله رواية آرثر ميلر « البوتقة » ، فاننا نقول أن موضوعها ــ محاكات سالم للساحرات ، وبشكل مشابه ، فان موضوع هاملت هو محاولة هاملت الانتقام من عمه الذي قتل أباه وتزوج أمه . إلا أن فلم اوليفيه عن هاملت بدأ بالقول (مقتبس عن ذاكره غير موثوق بها) : « هذه قصة رجل لم يستطع أن يصل إلى قرار » هذا مفهوم للفكرة الرئيسية مختلف تماماً : إنه يعبر عن الفكرة الرئيسية بلغة القيمة المجازية . وإلى الحد الذي يكون هذا القول تعبيراً كافياً عن الفكرة الرئيسية في هاملت ، تصبح المسرحية مجازاً والشخصية الرئيسية صفة مجسدة للتردد . ويقول روبرت بن وارن في دراسته النيّرة عن البحار الهرم أن هذه القصيدة انبثقت عن ، وكتبت حول الاعتقاد بأن الحقيقة متضمنة « في العمل الشعري إلى درجة أن الاهتمام الأخلاقي والاهتمام الجمالي يكونان جانبين للفعالية نفسها ، ألا وهي الفعالية الابداعية ، وأن هذه

الفعالية تعبير عن العقل بكامله ». هذا أيضاً مجاز من نوع يعتبر الفكرة الرئيسية مشابهة لما قصده أرسطو أصلاً باستعماله كلمة ديانويا ، ومعناها « الفكر » أو الملاحظة المختصرة المفيدة التي توحي بها القصيدة للقاريء المتأمل .

لكن يبدو لي أنه يمكن أن يكون هناك مفهوم ثالث « للفكرة الرئيسية» أقل تجريداً من الموضوع وأكثر مباشرة من ترجمة مجازيه . مع ذلك ، هو مفهوم لا تتلاءم معه المفردات البدائية للغة النقد المعاصرة . ان الفكرة الرئيسية في هذا المعنى الثالث هي الماثيوس ، أو الحبكة التي نتخراها كوحدة آنية ، عندما يكون شكلها الكامل واضحاً في أذهاننا . في التركيب البنيوي للنقد استعمل كلمة ديانويا في هذا المعنى : وهذا امتداد لمعنى ارسطو ، دون شك ، لكن في رأيي له ما يبرره . ان الفكرة الرئيسية ، إذا اعتبرناها هكذا ، تختلف كثيراً عن الحبكة المتحركة : إنها ذاتها من حيث المادة ، ولكننا معنيون الآن بالتفاصيل بالنسبة إلى وحدة ما ، وليس بالنسبة إلى التوتر القلق والاستمرار الطولي . إن العوامل الموحدة تتخذ أهمية جديدة ومتزايدة ، والتفاصيل الصغيرة عن التخيلات التي ربما تغيب عن الملاحظة المقصودة أثناء التجربة المباشرة ، تكتسب أهميتها اللائقة . وبسبب هذا الاختلاف نجد ذاكرتنا عن استمرار الأحداث تتلاشى عندما تعيد هذه الحوادث تجميع نفسها حول مركز آخر للانتباه . ان كل حادثة أو حدث عرضي ، نراه الآن ظاهرة لوحدة أساسية ، وحدة تخفي وتكشف ، كما تفعل الملابس بالجسد في سارتور ريزارتوس .

كذلك فان الحبكة أو استمرار الأحداث بشكل اجمالي ، هو الشكل الذي تظهر فيه الفكرة الرئيسية ، لأن القصة نفسها (أي الفكرة الرئيسية

بالمعنى الذي نقصده) يمكن روايتها بطرق عديدة مختلفة . وطبعاً من المستحيل رؤية المدى الذي يمكن أن تمتد إليه التغييرات في التفاصيل قبل أن نحصل على فكرة رئيسية مختلفة ، ولكنها يمكن أن تكون على درجة مذهلة من الامتداد . إن حكاية بائع الغفران لتشوسر هي حكاية شعبية بدأت في الهند ولابد أنها وصلت إلى تشوسر من مصدر أوروبي غربي . وكذلك بقيت في الهند حيث التقطها كبلنج واستعملها في كتاب الأدغال الثاني . كل شيء مختلف — المكان ، الزمان ، التفاصيل ، طريقة المعالجة — غير أنني أظن أن أي قارىء ، أياً كانت درجة ثقافته ، سيقول إنه تعرف على ذات « القصة » — القصة كفكرة رئيسية ، إذ أن الاستمرار الطولي هو وحده المختلف . لكن غالباً ما تكون لدينا وحدات أصغر مشتركة ، من ذلك النوع الذي يدعوه دارسو الفولكلور الفكرة المتكررة أي الـ « Motif » . وهكذا في الفون (١) الرخامي للكاتب هوثورن لدينا فكرة البطلتين المتكررة البطلة السمراء والبطلة البيضاء ، وهذه نجدها في آيفانهو وفي مواضع أخرى . وفي ليسيداس لدينا الفكرة المتكررة « للزهرة الحمراء القانية المطبوعة بالويل » ، الزهرة الحمراء أو القرمزية التي تظهر في كل مكان في المرثية الرعوية وغيرها . هذه الوحدات الصغيرة ، دعوتها في أماكن أخرى النماذج الأصلية ، وهو اصطلاح ارتبط منذ أيام أفلاطون بمعنى النموذج أو المثل الذي يحتذى به حين الابداع .

في معظم الأعمال القصصية نشعر فوراً أن الماثيوس أو استمرار الأحداث الذي يشد انتباهنا هو على شكل وحده . نحن باستمرار ، وغالباً بشكل لاشعوري ، نحاول بناء نموذج أكبر مما قرأناه أو شاهدناه ،

---

(١) أحد الهة الحقول والقطعان عند الرومان . (المترجمة)

ذي أهمية آنيّة . نشعر بثقة أن البداية تتضمن النهاية ، وأن القصة ليست مثل الروح في علم اللاهوت ، منطلقة من نقطة زمنية اعتباطية ومستمرة إلى الأبد . لذا فاننا نستمر في القراءة حتى ولو كانت القصة مملة « لنرى كيف تنتهي » . ذلك أننا نتوقع نقطة معينة قرب النهاية ، يخمد فيها التوتر الطولي ويصبح الشكل الموحد للأثر الفني واضحاً للأفهام . هذه النقطة يدعوها أرسطو أنا غنورسس وتعني « التعرف » أكثر من « الاكتشاف » . إن الحبكة المأساوية أو الكوميدية ليست خطاً مستقيماً : بل هي قطع مكافيء يتبع أشكال الأفواه في أقنعة التنكر التقليدية . الكوميديا لها حبكة شكلها يو U وأحداث تغوص في تعقيدات عميقة ، غالباً ما تكون مأساوية ، ثم ترتفع فجأة إلى الأعلى لتشكل نهاية سعيدة . أما المأساة فلها أيضاً شكل U ، لكنه مقلوب ، أحداثها ترتفع في حالة من التوتر إلى أن تصل إلى درجة التحول Peripety ثم تغوص إلى الأسفل نحو الكارثة عبر سلسلة من لحظات التعارف ، التي هي عادة النتائج الحتمية للأحداث السابقة . لكن في كلتا الحالتين ، ما نتعرف عليه نادراً ما يكون شيئاً جديداً ، إنه شيء كان موجوداً طيلة الوقت ، وهو بعودة ظهوره أو جلائه يجعل النهاية في خط البداية .

إن التعرف ، وما يظهره من وحدة في الفكرة الرئيسية ، يُرمز إليهما غالباً بنوع من الأشياء التي تمثل بشعار . مثال بسيط يوجد في مسرحية إبرة جامر جيرتون في القرن السادس عشر ، حيث يدور معظم العمل حول ضياع الإبرة ، وينتهي عندما يتسبب مهرج يُدعى هودج بانغراز الابرة في مؤخرته ، محدثاً بذلك ما يمكن أن تدعوه يقظة فنيغان الظهور الغريب . كذلك فان المراوح والخواتم والسلاسل والأمور الأخرى التي يستعان بها في الكوميديا ما هي إلا تعاويذ رمزية من ذات النوع . وفي معظم الأحيان تقريباً ، مثل هذه الرموز تتعلق

بمعرفة هوية شخصية رئيسية . فالوحمة وقريباتها من الرموز ، استعملت في الأعمال القصصية بدءاً من ندبة أوديسيوس وحتى الحرف القرمزي ، ومن وشم قابيل إلى وشم الوردة . وفي الروايات الغرامية اليونانية وسليلاتها نجد أطفالاً من أصل نبيل يُعرضون على سطح الهضبة مع علامة بجانبهم تدل على مولدهم . ثم يعثر عليهم راعٍ أو مزارع ويربيهم تربية بسيطة ، ثم تظهر هذه العلامات الدالة على أصلهم عندما يمر وقت كافٍ من القصة . في القصص الأدبية الأكثر تعقيداً يمكن أن يكون الرمز عبارة عن تعليق غير مباشر على شخصية ما ، كما هو الحال بالنسبة للوعاء الذهبي لدى هنري جيمس ، أما إذا كان الرمز مجرد فكرة متكررة فانه قد يستخدم كترابط موضوعي حسب تسمية ت . س . إليوت .

في أي حال ، يبدو أن نقطة التعرف هي أيضاً نقطة تعيين الهوية ، حيث تظهر للعيان حقيقة مخفية بالنسبة لشيء أو شخص . فبالإضافة إلى الرمز ، ربما يكتشف البطل من يكون والداه أو أطفاله . أو ربما يجتاز نوعاً من الامتحان (باساموس) يكشف عن شخصيته ، أو يزاح القناع عن الوغد فيظهر نفاقه أو ينكشف جرمه كما في القصة البوليسية . في المسرحية الصينية الدائرة الطبشورية ، توجد جميع أشكال التعرف الممكنة في المشهد الحاسم . المحظية تضع مولوداً ذكراً من سيدها ثم تتهم بقتله من قبل الزوجة التي قتلته والتي تدعي أيضاً أنه طفلها . تحاكم المحظية أمام قاضٍ غبي ويحكم عليها بالموت . ثم تحاكم مرة ثانية أمام قاض حكيم يقوم بتجربة داخل دائرة من الطباشير ، تشبه حكم سليمان في الكتاب المقدس ، ويبرهن أن المحظية هي الأم . لدينا هنا (أ) الأداة الرمزية المعينة التي تعطي الاسم للمسرحية . (ب) امتحان أو اختبار يكشف عن الشخصية . (ج) اجتماع شمل الأم وطفلها الشرعي . (د) التعرف على الطبيعة الأخلاقية الصحيحة لكل من المحظية

والزوجة . وهناك عدة عناصر أخرى ذات أهمية بنيوية ، لكن هذه كافية للاستمرار بحجتنا .

ومن ناحية ثانية ، كنا حتى الآن نتكلم عن أشياء محكمة الضبط كالكوميديا حيث تبين نهاية العمل طولياً وحدة الفكرة الرئيسية . ماذا نجد إذا التفتنا إلى أعمال أخرى حيث يترك المؤلف العنان لخياله ؟ إنني أطرح هذا السؤال على هذا النحو العادي جداً لأنه يوضح تشويشاً نقدياً غريباً . عادة عندما نفكر بالخيال » سيكولوجياً ، نفكر به بمعناه الوارد في عصر النهضة ، على أنه مقدرة تعمل بشكل رئيسي عن طريق تداعي الخواطر وخارج منطقة المحاكمة المنطقية . الا أن مقدرة تداعي الأفكار ليست هي القادرة على الخلق ، مع أن هذين الأمرين يخلط بينهما العصابيون . عندما نفكر بالخيال على أنه القدرة التي تنتج الفن ، نفكر به غالباً على أنه المبدأ المصمم والبنيوي في الخلق ، أي القدرة على توحيد أشياء متباينة في رأي كولردج . الا أن الخيال ، بهذا المعنى ، إذا تُرك لنفسه ، يستطيع أن يصمم فقط . فالتخييل الاعتباطي نادر جداً في الفنون . ومعظم ما لدينا هو تقليد ذكي له . ومنذ الثقافات البدائية إلى الفن التجريدي واللوحات الفنية المعبرة عن الحركة في يومنا هذا ، جرت العادة بشكل منتظم أن ينتج الخيال غير المكبوت ، فناً على درجة عالية من التقليدية فيما يتعلق بالبنية .

وهذه العادة تقتضي ضمناً أن يكون السبب الرئيسي للكبت هو الحاجة إلى إنتاج قصة معقولة وجديرة بالتصديق ، وقبول الأمور كما هي وليس كما يريدها القاص من أجل راحته . أما إذا أزيلت ضرورة رواية قصة معقولة فان القاص يستطيع أن يركز على بنائها . وعندما يحدث ذلك تتحول الشخصيات إلى أفكار تخيلية موضوعية ، ويصبح

الأبطال بطوليين والأشرار أوغاداً . وهذا يعني أنهم يصبحون مشابهين لوظائفهم في الحبكة . ونرى أن تقليدية البناء تصبح واضحة في الحكاية الشعبية . فالحكايات الشعبية هي عبارة عن نماذج قصصية مجردة ، غير معقدة وسهل على الانسان أن يتذكرها . ولا تعيقها حواجز من اللغة والثقافة أكثر مما يعيق الطيور المهاجرة ضباطُ الجمارك . وهي مكونة من أفكار رئيسية قابلة للتبادل يمكن تعدادها وفهرستها .

ورغماً عن ذلك ، فالحكايات الشعبية تكون سلسلة متصلة مع أعمال قصصية أدبية أخرى . ونحن نعرف بشكل غامض أن قصة سندريلا قد أعيدت روايتها مئات آلاف المرات في الأعمال القصصية للطبقة الوسطى ، وإن كل رواية مثيرة نراها هي تقريباً شكلاً مختلفاً من أشكال قصة ذي اللحية الزرقاء . ولكن من النادر تفسير السبب الذي يجعل أعظم الكتاب مهتمين بمثل هذه الحكايات . لماذا وضع شكسبير فكرة الحكاية الشعبية تقريباً في كل كوميديا كتبها ؟ ولماذا تستند عليها بعض أكثر الأعمال القصصية عقلانية في وقتنا الحاضر ، مثل أعمال توماس مان المتأخرة . ان الكتاب مهتمون بالحكايات الشعبية لنفس السبب الذي يهتم من أجله الفنانون في تنظيم لوحات من الطبيعة الصامتة : لأنهم يوضحون مباديء أساسية لرواية القصة . والكاتب الذي يستعملها يواجه مشكلة جَعْلها تقنياً معقولة أو ممكنة التصديق بالنسبة لجمهور متحذلق . وعندما ينجح فانه لا ينتج فناً واقعياً ، بل تشويهاً للواقعية في مصلحة البناء . مثل هذا التشويه هو المرادف الأدبي للميل في الفن إلى استيعاب الموضوع بشكل جغرافي كما نرى في كل من فن التصوير البدائي والبدائية الأرقى لدى ليجر أو موديجليا على سبيل المثال .

إن ما نراه في الحكاية الشعبية نراه بوضوح أقل في الأعمال القصصية

المألوفة . إذا أردنا الحادثة من أجل ذاتها ، فاننا نتجه من كتاب الرواية القياسيين إلى قصص المغامرات ، على غرار ما كتبه رايدار هاغارد أو جون بوكان ، حيث العمل قريب من حدود المعقول ، إن لم يكن قد اجتاز هذه الحدود إلى الجانب الآخر . مثل هذه القصص أكثر تفككاً أو أكثر مرونة من الروايات الكلاسيكية ولكنها مضغوطة أكثر بكثير منها . لقد اختفى منها الشعور المتمهل باكتساب تجربة الحدث، واستكشاف جميع نواحي الشخصية ، وتعلم شيء ما عن مجتمع معين . في البداية يتم الإعلان عن مشروع محفوف بالمخاطر ، وكل شيء يخضع له بدقة شديدة . في مثل هذه المؤلفات ، رغم أن الشخصيات توجد من أجل العمل ، فان وجهي العمل اللذين عرفناهما بالحبكة والفكرة الرئيسية قريبان جداً من بعضهما البعض . ومن الصعب جداً أن تروى هذه القصة بشكل قصصي آخر . وبعد أن نصل إلى نقطة التعرف ، يقل اهتمامنا بالرواية بشكل يجعلنا نشعر بعدم جدوى قراءتها مرة ثانية . وأن وضع الشخصية في مرتبة أدنى من العمل الطوبي هو صفة من صفات الرواية البوليسية . إذ أن حقيقة وجود واحدة من الشخصيات قابلة لارتكاب الجريمة هي المفتاح الخفي الذي تدور حوله كل قصة بوليسية . ومما يلفت انتباهنا أكثر هو التضحية بالاتجاه الأخلاقي من أجل التقاليد المتبعة في الرواية . وهكذا في حكاية سارق الجسد لروبرت لويس ستيفنسون ، والتي تدور حول تهريب الجثث من المقابر إلى قاعات الطب الدراسية ، نقرأ عن أجساد « تتعرض لأسوأ أنواع الإهانات أمام صف من الشباب الفاغري الأفواه » . ونجد أمثلة عديدة تخدم ذات الغرض . وليس مهما أن نسأل إذا كان هذا هو موقف ستيفنسون الحقيقي من استعمال الجثث في دراسة الطب أو أنه يتوقع أن يكون ذلك موقفنا نحن . وكلما شعرنا أن الجريمة أكثر شؤماً ، كلما اعتبرت الرواية أكثر إثارة . أما الموقف الأخلاقي فيؤيد عن قصد من أجل تكثيف جو الرواية .

في الطرف المقابل لمثل هذه القصص الأدبية التقليدية ، نجد السجل الأخير بارست للكاتب ترولوب في هنا الخطر الرئيسي للقصة هو نوع من المحاكمة التهكمية الساخرة للقصة البوليسية . ومثل هذه المحاكاة للشعور بالترقب القلق يتكرر وجودها لدى ترولوب . تسرق بعض النقود ، ويقع الشك على الكاهن جوسياه كرولي ، راعي هوغلستوك . والهدف من المحاكاة التهكمية هو تقديم شخصية كرولي بوضوح واسهاب . وإذا تصورته قادراً على سرقة النقود فانك لا تكون قد انتبهت إلى القصة . لذا فان العمل يبدو وكأنه قد وجد من أجل الشخصيات ، عاكساً بذلك بديهية ارسطو . الا أن هذا ليس صحيحاً . الشخصيات لا تزال توظف من أجل العمل . إلا أنه في قصة ترولوب يقع « العمل » في المشهد الاجتماعي الضخم الذي تبنيه الحوادث الطولية . التعرف أمر متواصل : وهو في جوهر التشخيص والحوار والتعليق ، ولا يحتاج إلى التواء في الحبكة لتمثيل الفرق بين المظهر والواقع . وما هو صحيح بالنسبة لترولوب يكاد يكون صحيحاً بالنسبة لجميع الأدب القصصي المتسم بالتقليد والمحاكاة من ديغو إلى آرنولد بينيت . عندما نقرأ سمولت أو جين أوستن أو ديكنز فاننا نقرؤهم من أجل جوهر التشخيص ، ونميل إلى اعتبار الحبكة ، إذا فكرنا بها على الاطلاق ، وسيلة تقليدية ، آلية أو حتى سخيفة (كما هي أحياناً في روايات دكنز) . وتوجد فقط لارضاء متطلبات السوق الأدبي .

إذاً الحاجة إلى ما هو معقول تؤثر ، ظاهرياً ، تأثيراً متناقضاً على تحديد الخيال ، إذ تجعل تصميمه أكثر مرونة . وهكذا فبالنسبة للفن الهولندي الواقعي لداخل مبنى أو حجرة ، تحدّد مقدرة الفنان على تصوير لمعة الساتان أو طلاء العود ، قدرته على التصميم (لأن الفنان الواقعي على غرار براك أو جوان غريس ، لا يستطيع أن يشوه الشيء الذي

يرسمه في سبيل أسلوب تأليف الصورة (ورغم ذلك تجعل هذا التصميم أكثر صعوبة من أن ندركه في لحظة واحدة . في الواقع ، غالباً ما « نقرأ » الصور الهولندية بدلاً من أن تنظر إليها ، ونستغرق استغراقاً كاملاً في أمانتها التقنية ولكننا لا نتأثر بحس مقصود للبنية الكاملة من طرف الفنان .

إن الغموض في كلمة « خيال » يلحق بنا الآن . حتى هذه اللحظة كنا نستعمله بمعنى الطاقة البنيوية التي ، إذا تُركت لنفسها ، انتجت قصصاً أدبية يمكن التنبؤ بها بدقة كبيرة . بهذا المعنى ، تحدث برنارد شو عن قصص ماري كوريلي الغرامية مبيناً انتصار الخيال فيها على العقل . ما تتضمنه كلمة « عقل » هنا هو طاقة منتجة أكثر منها بنيوية ، وتعبر عن نفسها في نسيج الشخصيات والصور المجازية : لا يوجد سبب يمنعنا من تسمية هذا خيالاً أيضاً : وفي أي حال ، حين قراءة القصص الأدبية نشاهد نوعين من التعرف . الأول هو التعرف المستمر على الأمور الممكن تصديقها ، والأمانة في التجارب ، وما هو حيوي أكثر منه شبيه بالحياة . والآخر هو التعرف على هوية التصميم بكامله والذي نلقّن إياه عن طريق التعرف التقني في الحبكة .

إن تأثير الأدب القصصي المتسم بالتقاليد قد وضع التأكيد الرئيسي في النقد على النوع الأول من التعرف . إن كولردج ، كما هو معروف جيداً ، قصد أن تكون دروة السيرة الأدبية ايضاحاً للقدرة على توحيد الأمور المتباينة أو الطبيعة البنيوية للخيال ، ولكنه اكتشف أنه لم يكن باستطاعته كتابة هذا الفصل العظيم عندما وصل إليه . كانت هناك أسباب عديدة لذلك ، واحد منها أنه لا يفكر بالخيال كطاقة بنائية على الاطلاق . إنه يعني بكلمة خيال ما دعوناه بالقوة الانتاجية أي القدرة على بث

الحياة في نسيج الشخصيات والصور المجازية . وعلى هذه القوة ، يطبق استعارته المفضلة عن الكائن الحي الذي تكون وحدته عبارة عن نوع من « الحيوية » الغامضة والمحيّرة . ويتعلق نقده العملي لأثر أدبي يعجبه بتركيب هذه الأثرة فهو لا يبحث في التصميم الكلي على الاطلاق أو ما ندعوه بالفكرة الرئيسية لمسرحية من مسرحيات شكسبير . إذ ما يسميه بالقدرة على توحيد الأمور المتنافرة وما يعتبره أمراً آلياً هو في الواقع التصور . وان مفهومه عن التصور شكل من أشكال الذاكرة ، متحرر من الزمان والمكان ، ومداعبٍ للأمور الثابتة والمحدودة ، ينطبق على الحكاية الشعبية بشكل مدهش ، وذلك لابتعادها عن المجتمع ورصيدها من الفكرة المتكررة القابلة للتبادل . لذا فان كولردج موجود في صلب الواقعية النقدية التي تؤسس قيمها على فورية الاتصال بين الفن والطبيعة والتي نشعر بها دوماً في بنية القصص الأدبية التقليدية .

لا يوجد ما هو خطأ في الواقعية النقدية إلى الحد الذي تصل إليه ، إلا أنها لا تفي مشاعرنا حقها فيما يتعلق بالتصميم الكلي لعمل قصصي . اننا لن ندخل تحسينات على كولردج بمجرد أن تعكس منظوره ، كما فعل تاري — هيولم ، أي بمجرد أن نصدر أحكاماً تقييمية تؤيد الخيال والدعابة والأشكال المفرطة في التقليدية . قد تكون هذه بداية اتجاه جديد في النقد ، ولكنها لن تنمي دراسة النقد . ففي التجربة المباشرة لعمل قصصي جديد ، نشعر بوحدته التي تستمدها من استمراريته المقنعة . وعندما يصبح العمل مألوفاً ، يتلاشى هذا الشعور ، ونميل إلى التفكير به كسلسلة من الأحداث غير المترابطة والتي يشدها إلى بعضها البعض شيء يحيّر التحليل النقدي . غير أنه من الواضح أيضاً ، أن هذه الوحدة متاحة للدراسة النقدية ، وذلك عندما تبرز على شكل ما ندعوه بوحدة « الفكرة الرئيسية » ، والتي يمكن أن ندرسها دفعة واحدة . ونستهل هذه الدراسة عادة بالتعرف الرئيسي في الحبكة . لذا ، فإننا

نحتاج إلى شكل متمم من النقد ، يستطيع أن يدرس التصميم الكلي للعمل القصصي ، باعتباره غير آلي وغير ثانوي في أهميته .

قلت في البداية ، أنني أعني بالأسطورة في المقام الأول ، نوعاً معيناً من القصة . إنها قصة ، بعض شخصياتها آلهة أو مخلوقات أخرى أكثر قدرة من البشر . ومن النادر وجودها في تاريخ الأحداث الماضية : فعملها يحدث في عالم هو فوق الزمن العادي أو سابق له in illo tempore حسب تعبير مبرسيا إلياد . وبذا فانها مثل الحكاية الشعبية ، عبارة عن نموذج قصة مجردة تستطيع شخصياتها أن تقوم بما تريده ، ويعني هذا ما يريده القاص : ولا داعي أن تكون الحوافز معقولة أو منطقية ، فالأمور التي تحدث في الأسطورة هي أمور لا تحدث الا في القصص . إنها توجد في عالم أدبي مستقل . لذلك فمن الطبيعي أن تكون جاذبيتها لكاتب العمل الأدبي من ذات النوع الذي تحدثه الحكايات الشعبية . إنها تقدم له هيكلا هاجزاً ، متناهياً في القِدَم ، وتسمح له أن يكرس جميع طاقاته في تطوير تصميمه . لذا فان استعمال الأسطورة لدى كل من جويس وكوكتو — شأنه شأن استعمال الحكاية الشعبية لدى مان — هو أمر مماثل لاستعمال التجريد والأساليب الأخرى لتأكيد التصميم في فن التصوير المعاصر . كما أن اهتمام الكاتب الحديث بشعائر الخصوبة البدائية هو مماثل لاهتمام النحات الحديث بالحفر البدائي على الخشب .

إلا أن الاختلافات بين الأسطورة والحكاية الشعبية لها أيضاً أهميتها . فالأساطير ، إذا قورنت بالحكايات الشعبية ، تدرج عادة في صنف خاص من الجدية : إذ يعتقد أنها قد « حدثت حقاً » أو أن لها أهمية استثنائية في شرح نواحٍ معينة في الحياة مثل الشعائر . وكذلك ، بينما

تتبادل الحكايات الشعبية أفكارها الرئيسية المتكررة وتنمي أشكالاً مختلفة ، فان الأساطير تبدي ميلاً غريباً إلى ملازمة بعضها البعض وتشييد بنى أكبر . لدينا أساطير الخليقة ، وأساطير السقوط والطوفان ، ثم أساطير التحول وأساطير الآلهة المحتضرة ، وأساطير الزواج الالهي ، وأساطير أجداد البطل ، وأساطير عن أسباب الأمراض ، وأساطير خاصة بالرؤيا . وإن مؤلفي الكتابات المقدسة أو جامعي الأساطير مثل أوفيد يميلون إلى تركيبها في سلسلة . ورغم أن الأساطير نفسها نادراً ما تكون تاريخية ، فانها تبدو وكأنها تقدم نوعاً من الشكل المستقل للتقاليد . نتيجة واحدة لذلك هي محو الحواجز التي تفصل بين كل من الأسطورة ، والذكريات التاريخية ، والتاريخ الحقيقي الذي نجده في هوميروس والتوراة .

إن الأسطورة ، كنوع من أنواع القصة ، هي شكل من الفن الكلامي ، وتنتمي إلى عالم الفن . وأسوة بالفنون وخلافاً للعلوم ، نجدها تتناول العالم الذي يخلقه الانسان ، وليس العالم الذي يتأمله . أي أن الشكل الكلي للفن ، هو عبارة عن عالم محتواه الطبيعة ولكن شكله بشري ، لذا فان الفن عندما « يحاكي » الطبيعة يتمثلها بأشكال بشرية . إن عالم الفن بشري في منظوره ، وهو عالم تستدر فيه الشمس بالاشراق ، ثم الغروب رغم أن العلم قد أوضح أن الشروق والغروب هما مجرد أوهام . والأسطورة أيضاً تقوم بمحاولة نظامية لترى الطبيعة بشكل بشري : ولا تتجول بمطلق الحرية في الطبيعة مثل الحكاية الشعبية .

إن المفهوم الواضح الذي يجمع بين الشكل البشري والمحتوى الطبيعي في الأسطورة هو الاله . أما علاقة قصتي فيتون واندميون بالشمس والقمر فليست هي التي تجعل منها أساطير ، إذ يمكننا أن نحصل على

حكايات شعبية من ذات النوع ، بل إن ارتباطها بمجموعة القصص التي تروى عن أبولو وارتميس هو الذي يجعل لها مكاناً مقدساً في النظام النامي للحكايات الذي ندعوه بالميثولوجيا . وكل ميثولوجيا متطورة تميل إلى تكملة نفسها ، فتحدد كوناً بأجمعه توجد فيه « الآلهة » التي تمثل الطبيعة بكاملها في صورة بشرية . وفي ذات الوقت تبيّن أصل الانسان ، مصيره ، حدود قوته وامتداد آماله ورغباته ، كل منها وفقاً لأهميته النسبية . يمكن للميثولوجيا أن تنمو عن طريق الاضافة من الخارج كما في اليونان ، أو التنسيق الشديد وحذف المادة غير المرغوب بها كما في التراث العربي إلا أن الحافز نحو تطويق التجربة البشرية ضمن دائرة كلامية هو واضح في كل من الثقافتين .

إن المبدأين المتعلقين بالمفاهيم ، واللذين تستعملهما الأسطورة في جعل الطبيعة مشابهة للشكل البشري هما التشابه والتطابق . المحاكاة تقيم نظائر بين الحياة البشرية والظواهر الطبيعية ، والتماهي يطابق بينهما في تخيله « الهاً للشمس » أو « الهاً للشجر » . الأسطورة تقبض على العنصر الرئيسي في التصميم الذي تقدمه الطبيعة — الدورة كما نراها يومياً في الشمس وسنوياً في الفصول — وتجعلها مشابهة للدورة البشرية في الحياة والموت (وأيضاً محاكية) لولادة جديدة . وفي ذات الوقت ، فان التناقض بين العالم الذي يعيش فيه الانسان ، والعالم الذي يود أن يعيش فيه ، ينمي منطقاً في الأسطورة يقسم الحقيقة — كما في العهد الجديد وكما في فيدو لافلاطون — إلى حالتين مختلفتين هما الجنة والجحيم .

مرة أخرى ، تستعمل الأساطير غالباً بقصص رمزية علمية ، دينية أو أخلاقية : في المقام الأول ، تظهر هذه الأساطير لتفسر شعاراً أو قانوناً ، أو ربما تكوّن أمثلة أو حكايات رمزية توضح موقفاً أو

برهاناً معيناً ، مثل أساطير أفلاطون أو أسطورة آخيل عن جرّتي زفس في نهاية الالياذة . وبمجرد أن تسود هذه الأساطير يمكن عندئذ أن تفسر بحد ذاتها عقائدياً أو رمزياً ، بطرق عديدة ، كما هي الحال بالنسبة لجميع الأساطير المعتمدة منذ قرون . ولكن بما أن الأساطير هي قصص ؛ فان « ما تعنيه » هو في داخلها ، أي في تضمينات حوادثها . ولا يمكن لأي ترجمة لأي أسطورة إلى لغة تستوعب هذه المفاهيم أن تكون مساوية كلياً لمعناها . كما يمكن أن تروي الأسطورة ، وتعاد روايتها : كذلك يمكن أن تعدل أو تطور ، أو تكتشف فيها نماذج عديدة . وحياتها هي دوماً الحياة الشاعرية للقصة ، وليست الحياة الأخلاقية لحقيقة بدهية موضحة . عندما تفقد منظومة من الأساطير كامل علاقتها مع العقيدة ، فإنما تصبح أدبية صرفة ، كما هو شأن الأساطير الكلاسيكية في أوروبا المسيحية . وهذا النوع من التطور مستحيل ما لم تكن الأساطير أدبية بطبيعة بنيتها . وبما أنه لا يؤثر على بنية الأسطورة ، سواء صدق تفسيرها أم لم يصدق ، فانه لا توجد صعوبة في التحدث عن ميثولوجيا مسيحية .

لذا فان الأسطورة تقدم الحدود الرئيسية ومحيط دائرة الكون الكلامي الذي يشغله فيما بعد الأدب أيضاً . الأدب أكثر مرونة من الأسطورة ، ويملأ الكون بشكل كامل : الشاعر أو كاتب القصة قد يعملان في مناطق من الحياة البشرية تبدو بعيدة ظاهرياً عن الآلهة الوهمية والحدود القصصية الضخمة للميثولوجيا . إلا أنه في جميع الثقافات ، تختلط الميثولوجيا بشكل غير محسوس بالأدب وتتلاحم معه . الأوديسا بالنسبة إلينا عمل أدبي ، إلا أن مكانها القديم في العرف الأدبي ، وأهمية الآلهة في عملها ، وتأثيرها على الفكر الديني المتأخر في اليونان ، كلها ملامح مشتركة بين الأدب الأصلي والميثولوجيا ، وتُبين أن الفرق بينهما زمني أكثر منه بنيوي . وإن المربين يدركون الآن أن أي تعليم مفيد للأدب

يجب أن يعيد تقديم تاريخه وأن يبدأ ، منذ الطفولة الباكرة ، بالأساطير والحكايات الشعبية والخرافات .

لذلك يجب أن نتوقع وجود كثير من الأعمال الأدبية التي هي مشتقة مباشرة من أساطير معينة ، مثل قصائد دريتون وكيتس التي تدور حول أنديميون ومشتقة من أسطورته . إلا أن دراسة العلاقات بين الميثولوجيا والأدب ليست محصورة بعلاقات متناظرة بنداً بنداً . في المقام الأول ، الميثولوجيا كبنية كليّة ، في تحديدها لمعتقدات المجتمع الدينية وتقاليده التاريخية وتأملاته الكونية — وباختصار ، مدى تعبيره الكلامي جميعه — هي مادة الأدب ذاتها ، والشعر الرئيسي يرجع إليها باستمرار . في كل عصر ، يصعب على الشعراء ، المفكرين منهم (إذا تذكرنا أن الشعراء يفكرون على شكل استعارات وصور ، وليس على شكل افتراضات) والمهتمين اهتماماً عميقاً بأصل البشرية ومصيرها ورغباتها — وبأي شيء يمكن للأدب التعبير عنه ضمن حدوده الواسعة — أن يجدوا فكرة أدبية رئيسية لا تنطبق على أسطورة . وهذا هو السبب في وجود عدد ضخم من الشعر الخالق للأساطير على شكل ملاحم أو موسوعات يستعملها الكثير من الشعراء العظام . إن شاعراً يعتبر الميثولوجيا صالحة كعقيدة ؛ كما اعتبر دانتي وملتون المسيحية ، من الطبيعي أن يستعملها . أما الشعراء خارج هذا العرف ، فانهم يتجهون إلى ميثولوجيا أخرى توحي بما يمكن تصديقه أو ترمز إليه كما هو الحال بالنسبة للتعديلات التي أجراها كل من جوته ، فكتور هوجو ، شيلي وييتس ، على المنظومات الميثولوجية الكلاسيكية أو السحرية .

وبشكل مشابه ، فان الأسس البنيوية للميثولوجيا ، المبنية على التشابه

(١) انظر ملاحظات المؤلف في نهاية الكتاب — المترجمة

والتطابق ، تصبح في الوقت المناسب ، الأسس البنيوية للأدب . وان استيعاب الدورة الطبيعية في الميثولوجيا يرمز للأسطورة اثنتين من هذه البنى ،الحركة الصاعدة التي نجدها في أساطير الربيع أو الفجر أو الميلاد وفي الزواج والبعث ، ثم الحركة النازلة في أساطير الموت والتحول أو التضحية . هذه الحركات تعود إلىالظهور في الأسس البنيوية للكوميديا والمأساة في الأدب . مرة أخرى ، نجد أن منطق الأسطورة الجدلي الذي يتخيل جنة أو سماء فوق عالمنا ، وجحيماً أو مكاناً للظلال أسفله . يعود إلى الظهور في الأدب على شكل عالم مثالي رعوي أو رومانسي ، أو عالم يعاني من الاحباط عالم التهكم والهجاء .

إذاً تتوطد العلاقة بين الأسطورة والأدب عن طريق دراسة أنواع وأعراف الأدب . لذا فان أعراف المرثاة الرعوية الموجودة في قصيدة لسيداس تربطها بفرجيل وثيوفريتس ، وبالتالي بأسطورة أدونيس . ولذا أيضاً ، فان العرف في حبكة اللقيطة ، التي هي أساس توم جونز و أولفر توست ، يعود إلى صيغ الكوميديا لدى ميناندرين ، ومن ثم إلى أوروبيد ومنها إلى أساطير أقدم منها ،أمثال العثور على موسى وبير زيوس » في النقد المعتمد على الأساطير ، عندما نتفحص الفكرة الرئيسية أو التصميم الكلي لعمل قصصي ، يجب أن نعزل ذلك الجانب من العمل القصصي الذي هو تقليدي ، ومشترك مع غيره من الأعمال الأخرى ذات الصنف الواحد . عندما نبدأ ، على سبيل المثال ، في كبرياء وهوى نرى أن قصة كهذه ، تحافظ على مزاج أو نغم معين ، لا يعقل أن تنتهي بشكل مأساوي ، ميلودرامي ، تهكمي لاذع أو رومانسي . انها تنتمي بشكل واضح إلى الصنف الذي تمثله كلمة « كوميديا » . ولا ندهش عندما نجد فيها الملامح التقليدية للكوميديا ، من حيث اشتمالها على عاشق غبي يتمتع ببعض المزايا الاقتصادية ، ويشجعه واحد من

أبويه ، ثم منافق يتكشف أمره ، وسوء تفاهم بين الشخصيات الرئيسية لا يلبث أن ينجلي ، ثم زيجات سعيدة لمن يستحقها . أما هذا الشكل التقليدي الكوميدي في كبرياء وهوى فهو أشبه بشكل السوناتا في سمفونية لموتزارت وجوده فيها لا يتسبب في أي من ميزات الرواية ولكنه يفسر بنيتها التقليدية إذا ميزناها عن بنيتها الفردية . وهكذا من الطبيعي أن يقودنا اهتمامنا الجدي ببنية كبرياء وهوى إلى دراسة الشكل الكوميدي الذي تمثله ، والذي قدمت أعرافه الملامح ذاتها ابتداء من بلوتس حتى يومنا الحاضر . هذه الأعراف بدورها تعود بنا إلى الأسطورة . وعندما نقارن الحبكة التقليدية لمسرحية لبلوتس مع الأسطورة المسيحية لابن يهدىء غضب أبيه ويخلص عروسه من الاثم ، يمكننا أن نرى أن وصف الأخيرة بكوميديا إلهية هو وصف دقيق جداً من وجهة أدبية .

وعندما نجد استعمالاً مكشوفاً للأساطير في الأدب ، أو كاتباً يحاول الإشارة إلى الأساطير التي تهمه بشكل خاص ، يجب علينا أن نعتبر ذلك دليلاً مؤكداً أو مؤيداً لدراستنا الأنواع والأعراف التي يستعملها . ان الأناني لميريديث هي قصة فتاة تنجو بشق الأنفس من الزواج برجل أناني . وتشير هذه القصة مراراً عديدة ، من خلال صورها المجازية ، إلى أشهر أسطورتين تدوران حول تقديم الفتيات كقرابين ، وهما قصتا أندروميدا وافيجينيا . مثل هذه التلميحات تكون دون معنى أو غير مفهومة إلا إذا كانت دلالة من ميريديث على إدراكه للشكل التقليدي للقصة التي يرويها . ومرة أخرى ، ما ينطبق على الأسطورة ينطبق على الشعر ، إذ أن عنصريه الرئيسين بالنسبة لمفاهيمه هما التشابه والتطابق ، واللذان يعودان إلى الظهور في اثنين من أكثر أساليب المجاز شيوعاً وهما التشبيه والاستعارة . الأدب كالميثولوجيا هو في معظم الأحيان فن التشابهات المضللة ، والتطابقات الخاطئة لذا غالباً ما نجد

شعراء ، خاصة من الشباب ، يتجهون إلى الأسطورة بسبب المجال الذي تقدمه لهم فيما يتعلق بالصور الشعرية غير المكتوبة . ولو كانت فينوس وأدونيس لشكسبير مجرد قصة حول فتاة راغبة وشاب غير راغب ، لتُركت جميع مصادر التشابه والتطابق دون استكشاف : ولكانت الصور المجازية التصورية المناسبة للموضوع الأسطوري مجرد مبالغة لا طعم لها . وهذا صحيح خاصة بالنسبة لما ندعوه بالصور المجازية المتعاطفة أي ترابط الحياة الطبيعية والبشرية :

لم تبق بالقرب منه زهرة ، حشيشة أو عشبة عطرية ، ورقة
أو عشبة خبيثة ، الاوارتوت من دمه فبدت كأنها تنزف معه .

أما الطرف النقيض لهذا الاستغلال المقصود للأسطورة ، فنجده في الاتجاه العام للواقعية أو الطبيعية نحو إكساب شيء شديد الشبه بتجاربنا العادية ، تماسكاً وحياة تتسم بالإبداع . مثل هذه الواقعية تبدأ عادة بتبسيط لغتها ، واسقاط العلاقات المكشوفة مع الأسطورة والتي هي دلالة على ادراك للأعراف الأدبية . ووردزورث مثلاً ، شعر أن فيتبس وفيلوميلا قد أصبحا في زمنه ، مجرد أسماء تجارية دارجة للشمس وللعندليب ، وانه من الأفضل للشعر أن يتخلى عن هذا النوع من الاشارة غير العضوية . إلا أنه تبين لووردز ورث أن نتيجة التخلي عن الأسطورة المكشوفة ، لا تعدو أن تكون إعادة تركيب للنماذج الأسطورية ذاتها بكلمات مألوفة لدينا :

الجنة وبساتين
الفردوس ، هذه الحقول المحظوظه — كتلك التي سعوا
وراءها في قديم الزمن
وسط المحيط — لماذا هي

مجرد تاريخ لأشياء ارتحلت
أو مجرد قصة لشيء لم يكن ؟
فعقل الإنسان المميزّ
حين يلتحم بهذا الكون البديع . . .
بمحبة وعاطفة قدسيّة ... يجد ذلك كله
مجرد نتاج بسيط ... ليوم عاديّ

لقد دعوت هذا النوع من الاستعمال غير المباشر للأساطير في مواضع أخرى استبدالاً . أقصد بالاستبدال الأساليب التي يستعملها الكاتب ليجعل قصته ممكنة التصديق ذات حوافز منطقية أو مقبولة خلقياً — وباختصار شبيهة بالحياة . أدعوه استبدالاً لأسباب عديدة : أحدها الأمانة بالنسبة لما هو معقول ، وهو ناحية من الأدب لا تؤثر إلا على المحتوى . الحياة تقدم سلسلة متصلة ، نختار منها ما يُطلق عليه جزءاً من الحياة . أما ما هو معقول فيمكن الحفاظ عليه . ولكن لا يوجد أمر سوى الموت يمكن أن تقترحه الحياة كخاتمة معقولة . وحتى مثل هذه الخاتمة المعقولة ليست بالضرورة قادرة على انجاز الشكل . فلا يلبث الكاتب الواقعي أن يجد أن متطلبات الشكل الأدبي والمحتوى المعقول في صراع دائم . وكما أن المجاز الشعري هو دوماً سخف منطقي ، فان جميع الأعراف الموروثة للحبكة في الأدب هي تقريباً غير منطقية : وعدٌ متسرع يأخذه الملك على نفسه ، غيرة الزوج المخدوع ، « وعاش سعيداً إلى الأبد » كتعبير مميز لزواج قد تمّ ، والنهايات السعيدة المفبركة ببراعة في الكوميديا بشكل عام ، ثم نهايات الواقعية الحديثة المفبركة بسخرية مساوية لسابقتها — لا يوجد واحد منها مستوحى من ملاحظة للحياة أو السلوك البشري . كلها توجد فقط كأساليب لرواية القصة . الشكل الأدبي لا يمكن أن يأتي من الحياة . إنه يأتي فقط من العرف

الأدبي ، ونهائياً من الأسطورة . أما في الواقعية الجادة ، مثل روايات ترولوب ، فتكون الحبكة ، كما سبق أن ذكرنا ، معتمدة على المحاكاة الساخرة . ومن الجدير بالملاحظة أيضاً ، مقدار الطلب الشعبي على الأشكال الآتية : القصص البوليسية ، الآثار القصصية العلمية ، المسلسلات الهزلية ، والصيغ الهزلية مثل قصص ب . ج . وودهاوس . وكلها تقليدية وتتبع أسلوباً معيناً بدقة شديدة كالحكاية الشعبية نفسها . وهي أعمال منبثقة عن الخيال المجرد القادر على توحيد أشياء متباينة ، يسهل فيها التنبؤ بظهور التعرف وكأنه موضع الوقف في منتصف البيت لدى الشعر الاغسطي الثانوي .

لدى الانطلاق من هذه النقطة ، تجابهنا صعوبة الافتقار إلى أي مصطلح أدبي يماثل كلمة « ميثولوجيا » . ونجد من الصعب التفكير بالأدب على أنه نظام من الكلمات ، أو نظام مبدع موحد يمكن للنقاد دراسته ككل . لو كان لدينا مثل هذا المفهوم ، لاستطعنا أن نرى بسرعة أن الأدب جملةً يقدم إطاراً أو بيئة لكل عمل أدبي . كما تقدم الميثولوجيا المتطورة تطوراً كاملاً ، إطاراً أو بيئة لكل أسطورة من أساطيرها . بالاضافة إلى ذلك ، بما أن كلا من الميثولوجيا والأدب يشغلان ذات المكان عملياً ، إذا صح القول ، فان إطار أو بيئة كل عمل أدبي ، إذا فهمنا عرفه الأدبي ، يمكن أن يوجد في الميثولوجيا أيضاً . وإحدى الفوائد الرئيسية للنقد المعتمد على الأسطورة ، هي أنها تمكننا من فهم الموضع المماثل الذي يشغله عمل أدبي في سياق الأدب ككل .

إن وضع الأعمال الأدبية في سياق كهذا ، يعطيها بعداً انعكاسياً هاماً . (إذا كان أحد ما قلقاً على مصير الأحكام التقييمية ، فاني أضيف أن إيجاد مثل هذا السياق يميل إلى جعل الأدب الحقيقي سامياً والمزيف مضحكاً) . هذه الأهمية الانعكاسية ، حيث يتمسك كل عمل أدبي

باصداء جميع الأعمال الأدبية الأخرى من ذات النوع من الأدب ، ومن ثم يحزّ من مجرى بقية الأدب ومنه إلى الحياة ، غالباً ما تدعى خطأ قصة رمزية . نحصل على القصة الرمزية عندما يتصل عمل أدبي بآخر وبأسطورة بواسطة تفسير معين وليس عن طريق البنية . وهكذا فان تقدم الحاج متصلة رمزياً بالأسطورة المسيحية عن الخلاص ، وقصة هوثورن ثعبان الصدر متصلة رمزياً بثعابين أخلاقية عديدة تعود إلى سفر الخليقة ، وبوتقة آرثر ميلر ، التي ذكرناها سابقاً ، تعالج محاكمات سالم للساحرات بطريقة أوحت بالماكارثية لمعظم جمهورها الأصلي . هذه الصلة بحد ذاتها رمزية . ولكن إذا بقيت البوتقة صالحة لشد جمهور المسرح إليها بعد أن تموت مسألة الماكارثية كما ماتت محاكمات سالم سابقاً ، يصبح من الواضح أن الفكرة الرئيسية في البوتقة هي فكرة ممكن استعمالها دائماً في الأدب ، وإن أي هستيريا شعبية يمكن أن تصبح موضوعاً لها . ولكن الهستيريا الشعبية هي المحتوى وليس الشكل للفكرة الرئيسية ذاتها ، والتي تنتمي إلى صنف المأساة التطهيرية أو المنتصرة . وكما يحدث دائماً في الأدب ، فان الدليل الصريح الوحيد إلى شكلها الأسطوري هو ذاك الذي يقدمه عنوانها .

وملخص ما كتب أنه أثناء التجربة المباشرة لعمل أدبي جديد نكون مدركين لاستمراره أو قدرته على التحرك في الزمن . وعندما نصبح في آن واحد أكثر ألفة معه وأكثر انفصالاً عنه ، يميل هنا العمل إلى الانقسام إلى سلسلة متقطعة من التعابير اللبقة ، وأجزاء حيّة من الصور المجازية والتشخيص المقنع ، والحوار الظريف وأمثال ذلك . وان دراسة هذه الأمور تنتمي إلى ما دعوناه بالواقعية في النقد أو التعرف المستمر ، والشعور باعادة إنتاج الحياة بشكل مركز جداً في العمل القصصي

الأدبي . إلا أنه كان يتواجد من تجربتنا الأصلية شعور بوحدة لا يستردها مثل هذا النقد . هنا ، لابد من الانتقال من نقد « النتائج » إلى ما يمكن أن ندعوه بنقد الأسباب وخاصة الأسباب الشكلية التي تشد أجزاء العمل بعضها إلى البعض الآخر . وجود هذه الوحدة وتوفرها لكل من الدراسة النقدية والتجربة المباشرة ، يُرمز إليه بالتعرف الرئيسي الذي هو نقطة تشير إلى وحدة حقيقية وليس مجرد وحده ظاهرية من التصميم . وأما أمثال أعمال تروهوب الأدبية والتي تجذب بنوع خاص النقد الواقعي ، فغالباً ما تنتقص من قيمة مثل هذه الوسيلة أو تحاكيها بقصد التهكم . مثل هذه الأعمال تكشف عن أقصى درجة من درجات الاستبدال وأقل درجة من درجات الوعي أو العلاقة الواضحة بالأسطورة . .

مع ذلك إذا استمررنا ، في دراسة الفكرة الرئيسية ، أو الشكل الكلي للرواية ، فاننا نجد أنها تنتمي أيضاً إلى عرف أو صنف مثل الكوميديا أو المأساة . وبهذا الصنف الأدبي نصل إلى طريق مسدود ، إلا إذا أدركنا أن الأدب هو عبارة عن ميثولوجيا معادة البناء ، وأن أسسه البنائية مستمدة من أسس الأسطورة . عندها نرى أن الأدب يتواجد في بيئة معقدة بينما تتواجد الميثولوجيا في بيئة أبسط منها : ألا وهي كتلة كاملة من الخلق الكلامي . في الأدب ، كل ما له شكل يكون شكله أسطورياً ، ويقودنا إلى مركز نظام الكلمات . وكما ندرس المنهج الواقعي في النقد أي فنّ مزج الأدب بالحياة ، والكلمات بالأشياء ، فان النقد المعتمد على الأسطورة ، يجذبنا بعيداً نحو كون أدبي مستقل ، متمتع باكتفاء ذاتي . لكن الأسطورة ، كما قلنا في البداية ، تعني أموراً كثيرة غير البنية الأدبية وعلى هذا فان عالم الكلمات ليس مستقلاً ذاتياً أو مكتفياً بذاته رغم كل شيء .

* * *

الطبيعة وهوميروس

في الجزء الأول من مقالة في النقد يعالج بوب مبدأ نقدياً ومجموعة من الحقائق النقدية . المبدأ يقول أن العمل الفني هو محاكاة للطبيعة . أما الحقائق فتتعامل على أساس اخضاعها للمبدأ . وطريقة النقاش تدل على صدورها من شاب ، حتى لو افترضنا أن بوب كان شاباً ناضجاً قبل الأوان بشكل لا يصدق . حقاً إن الشاعر يلاحظ أعرافاً أدبية معينة ، ولكن هذه الأعراف لا تعدو أن تكون طبيعة ذات منهج . وحقاً إن الشاعر يعمل بصفة عقلية معينة يدعوها بوب ظُرفاً ، ولكن الظرف ما هو إلا الطبيعة مكسوة بطريقة تظهر مزاياها . وفوق كل شي ، القصيدة هي في الحقيقة محاكاة للقصائد الأخرى . فمن الممكن أن يكون فرجيل قد حاكى الطبيعة ، ولكن من المؤكد أنه حاكى هوميروس . هذه الحقيقة البارزة في عنادها ، يجب أن نحاول معها محاولة جاهدة قبل أن تصبح على مستوى واحد مع المبدأ :

عندما صمم الشاب مارو لأول مرة في عقله الفتيّ
عملاً يصمد أكثر من روما الخالدة ،
بدا أسمى من أن يطوله قانون الناقد ،
ومن غير ينابيع الطبيعة سخر أن يستقي :
ولكن بعد أن تفحّص كل جزء ،
وجد الطبيعة وهوميروس شيئاً واحداً .

إن الرأي التقليدي بالنسبة لعلاقة الفن بالطبيعة ، كما وضحه أرسطو ، ووسعه مدرسو البلاغة الكلاسيكيون المتأخرون ، وطورته المسيحية ، يحتفظ بفارق مميز بينهما هو أقل وضوحاً لدى بوب بالنسبة لهذا الرأي . يوجد مستويان في الطبيعة . المستوى الأدني وهو الحياة الجسدية العادية ، والتي هي « واقعه في الخطيئة » لا هوتياً ، والمستوى الاعلى وهو النظام المصادق عليه سماوياً ، والموجود في جنات عدن قبل الوقوع في الخطيئة. والمنعكس في الاسطورة الكلاسيكية والبويثيه Boethian عن العصر الذهبي . نستطيع الوصول إلى هذا العالم الاعلى عن طريق العلم ، وإطاعة القانون وسلوك طريق الفضيلة ، أو كما قال الاليزابيثيون ، باضافة التهذيب إلى الطبيعة . العالم الأعلى هو عالم « الفن» ومع أن الفن يمكن أن يمثل بمختلف الأمور المدهشة ، مثل السحر في العاصفة ، أو تطعيم شجرة في حكاية الشتاء ، فانه عادة يظل شاملاً لما نعنيه بالفن . والسفر ، رغم كل المدافعين عنه في عصر النهضة ، هو واحد من أهم الوسائل التعليمية والتجريدية التي تقودنا إلى عالم الفن . عندما يقول سدني « عالم (الطبيعة) نحاسي ، والشعراء فقط هم اللذين يلدون عالماً من ذهب . . » فانه يعني بالطبيعة العالم العادي أو العالم الواقع في الخطيئة . وعندما يقول أن الفن « ينمي في الواقع طبيعة ثانية » فانه يعني أن المستوى الأعلى هو أيضاً داخل النظام الطبيعي ، كما قال بيرك فيما بعد « الفن هو طبيعة الانسان . » الانسان المتعلم الفاضل هو طبيعي كالحيوان ، لكنه يعيش في عالم ذي طبيعة بشرية على وجه التخصيص ، وحيث تكون الطيبة الاخلاقية أمراً طبيعياً . وهكذا ففي كومَس تَصْرِف السيدة نهائياً حجة كومس بأن طهارتها غير طبيعية بقولها ان الطبيعة « تعمد توفيرها لمن هم طيبون فقط. » هذا المفهوم في الفن على أنه غير « اصطناعي » بالمعنى الحديث ولكنه مطابق للطبيعة المعتبرة كنظام مفهوم أخلاقياً هو أساس حجة بوب

الموجزة الفن بحد ذاته هو الطبيعة ، كما يقول بولكسينز في حكاية الشتاء .

كذلك يقسم المستويان المذكوران إلى أربعة أقسام أخرى . المستوى الأدنى يحوي في قاعدته عالم الرذيلة والانحلال الاخلاقي ، والذي ، اذا تكلمنا بدقة ، هو عالم غير طبيعي ، مع أنه يبدو غالباً عبارة عن تكثيف للطبيعة العادية ، مثال ذلك ما يفعله في كومَس أما العالم العادي المادي فوقه ، أي الطبيعة التي تضم الحيوان والنبات ، فهو عالم محايد أخلاقياً ، ولذا فهو ليس بمكان راحة للانسان . الانسان موجود في هذه الطبيعة ولكنه ليس منها يجب عليه إما أن ينزل إلى الأسفل إلى الاثم ، أو يصعد إلى الأعلى ، إلى العالم البشري اللائق . أما المستوى العلوي فيوجد فوقه نظام فوقطبيعي يعمل ضمنه كتنظيم للنعمة الإلهية والقدر والخلاص . هذا العالم الفوقطبيعي غالباً ما يرتبط كما في القصيدة الغنائية عن مولد المسيح ، Narivity Ode ، بالعالم الذي فوق القمر بالكواكب السيارة التي لا تتغير ولا تتلف ، وبالطبع ، حتى هذا العالم ، لا يزال في إطار الطبيعة ، وعلاقته بعالم وجود الله الحقيقي هو أمر رمزي فقط . إلا أن الرمز الأعلى عن طريق « السماء » الأدنى كان أمراً تقليدياً طيلة الفترة المسيحية : والفقرة الأخيرة من الأناشيد التحولية latabilitic Cantoes لسبنسر هي مثال انكليزي مألوف .

يمكن ايضا اعتبار العوالم الأربعة متحدة المركز كما هي في دانتي حيث جهنم هي مركز الأرض ، والجنة هي عالم الكواكب المحيطة ، والمطهر — عالم التعليم الخلقي الذي تتحرك فيه إلى الأعلى ، إلى طبيعتنا الأصلية غير الواقعة في الاثم ، إلى جنة عدن — يملأ الفراغ بين العالم العادي والجنه . وهكذا ففي صيغته في القرون الوسطى وفي عصر النهضة ، ينتمي الفن

بما فيه الشعر إلى عالم خاص به ، عالم من وجهة نظر واحدة على الأقل ، أكبر من الطبيعة العادية ، التي يحويها ويفهمها من جميع نواحيها . اذا دارت جنة دانتي دوران القمر ، فانها تشكل كرة تحوي العالم المأهول. وكلمة أكبر هي مجاز مادي . وكان هذا المجاز بالتأكيد أسهل فهماً عندما قدم الكون البطليموسي التناظرات المادية له ، والتي توفرها قصيدة دانتي . ونتيجة لتلهف بوب إلى إحالة كل شيء إلى الطبيعة ، نستطيع أن نفهم الاتجاه اللاحق إلى اعتبار الفن دائرة تخصصية أو نتيجة ثانوية للطبيعة ، قابعة دون استقرار في وسط الطبيعة ومحاولة أن تستمد التأييد من حوارها . وبما أنه يبدو لنا أكثر وضوحاً مما كان لبوب ، أن الطبيعة «أكبر » من عالم الفن ، فاننا يجب أن نرجع إلى التمييز الرئيسي الذي بنى عليه جميع النقد الأدبي ، وعلى الأقل من وجهة تاريخية .

في جمهورية أفلاطون ثمة أربعة مستويات مختلفة ولكنها متعلقة بعضها بالبعض الآخر على نحو ذي مغزى . هناك قسمان رئيسيان، العالم المثالي أو المفهوم ، والعالم المادي أو الموضوعي . وفي المستوى العلوي من العالم المفهوم ، يوجد نوس أي معرفة الحقيقة حيث يتحد الشكل الذاتي أو الروح البشرية مع الشكل الموضوعي أو الفكرة . اسفله توجد ديانويا ، أي الاطلاع على الحقيقة ، من النوع الذي تعطينا إياه مادة الرياضيات . وأسفل هذا ، من المستوى العلوي من القسم الأدنى يوجد بستس ، أو معرفة العالم المادي ، معرفة القوى التي أعد الجسد البشري لاستلامها . وفي الأسفل توجد أكاسيا أو الرأي وهو الاطلاع على العالم المادي ، الذي علاقته ببستس تماثل علاقة ديانويا بنوس . المستويات الثلاثة الأولى تماثل تقريباً التشابه بين المنطق والارادة والرغبة الموجودة في الذهن ، وبين الحاكم والحارس والحرفي في الدولة العادلة التي تدور حولها الخطة الكاملة للجمهورية . أكاسيا مطابقة لعمل الفنان الذي يحاكي

العالم المادي ، ومع أنها ليست بالضرورة مخطئة في حد ذاتها ، فانها مصدر كامن للخطأ ، وغير ضرورية في الدولة العادلة .

إن معادلة الفن بأكاسيا هو مجرد أمر ضمني في الجمهورية . فمن الواضح أن سقراط يعني أن تكون حجته عن الشعراء غير نهائية . أو ربما متناقضة ظاهرياً . دع الشعراء ، والمدافعين عنهم ، يقول سقراط يدحضون هذه الحجة إذا استطاعوا ، وستصغى إليهم باحترام . أما أفلاطون نفسه ، فانه في محاورات أخرى ، يمنح الفن الذي يوافق عليه عليه تقديراً أكبر بكثير . وقد كان أثر أفلاطون أقوى ما يكون بالنسبة لشيلي وأمثاله ممن طالبوا بأقصى ما يمكن من أجل فنهم . إلا أن الفن الذي يوافق عليه أفلاطون ، في كلماته ، لا يكاد يكون محاكاة للطبيعة على الاطلاق . وإذا أردنا أن نحتفظ بمفهوم المحاكاة ،فان الجواب الوحيد على حجة الجمهورية هو الذي جعلته قواعد نظم الشعر Poetics لأرسطو ممكناً . إن علاقة الفن بالطبيعة ليست علاقة خارجية كتلك التي بين إعادة الانتاج والنموذج ، ولكنها علاقة داخلية كتلك التي بين الشكل والمحتوى . ان الفن لا يعكس الطبيعة ، إنه يحتوي الطبيعة ، إذ أن جوهر المحتوى هو أن يُحْتَوى . لذا فان الفن ، ليس بأقل من الرياضيات . إنه في مصطلح افلاطون ، أسلوب من أساليب ديانويا على الأقل ، وليس من أساليب أكاسيا . ودون شك ، الطبيعة هي بيئة الفن بالإضافة إلى كونها محتواه . وبالنسبة لهذا الأمر ، ستبقى دائماً خارجه عنه . وهذا هو السبب الذي استخدم من أجله مجاز المرآة بتكرار لإيضاح هذه العلاقة . ولكن البديهية الحتمية القائلة اننا طيلة حديثنا عن الفن ، تكون الطبيعة داخلَهُ باعتبارها محتواة ، وليست خارجة عنه باعتبارها مثلاً يُحتَذى ، سبق وأن وضعها لونجاينوس نهائياً في مفكرة الناقد عندما لم يعرف « السمو » بالحجم بل بالمقدرة الفكرية التي تتذوق

اتساع الطبيعة ، وفي التعبير الدارج والمعبّر « تستوعبها » . وهكذا فان الفن ، على النقيض من أليس ، طبيعي كالحياة ، ولكنه أكبر منها مرتين :

ما الذي رآه هؤلاء الكتاب ، أشباه الآلهة ، الذين يهدفون من عملهم إلى الأعظم ويهملون الدقة في كل تفصيل . هذا هو ما رأوه من بين العديد من الامور الأخرى ؛ لقد قضت الطبيعة أن لا يكون الانسان مخلوقاً مهيض الجناح أو حقيراً ، عندما أخرجتنا إلى هذه الحياة وإلى الكون بأجمعه وكأننا في احتفال كبير ، كي نشاهد أداءها بكامله ، وأكثر ممثليها طموحاً. لقد غرست على الفور ، في أرواحنا ، حباً لا يقاوم لكل ما هو عظيم وأكثر ألوهية منا ، وهذا هو السبب الذي من أجله لا يستطيع الكون بأجمعه أن يقدم مجالاً كافياً لقدرة الانسان على التأمل والتفكير . ولذا فان أفكاره غالباً ما تتجاوز حدود العالم المحيط بنا (ترجمة ج . م . ا . غروب ، مكتبة الفنون الحرة ، ص ٤٧٠) :

لسنا معنيين هنا بما طرأ من تعديل فيما بعد على علاقة الفن بالطبيعة. كل ما يهمنا هو الاضطرابات النقدية التي طرأت نتيجة الاعتقاد أن الفن يتشكل عن طريق محتواه . إن مصطلحات الطبيعة ، الحياة ، الحقيقة ، التجارب ، هي مصطلحات قابلة للتبادل في اللغة البدائية للنقد : إنها جميعاً مرادفات للمحتوى . لذا فان الحياة أو التجارب لا يمكن أن تكون السبب الشكلي للفن . كما أن الدافع إلى إكساب شيء ما شكلاً أدبياً ، لا يمكن أنْ يأتي إلا من اتصال مسبق مع الأدب . فأشكال الأدب لا يمكن أن توجد خارج الأدب ، ومقدرة الكاتب التقنية ، وقدرته على

تركيب شكل أدبي ، تعتمد على دراسته الأدبية أكثر من أي عامل آخر — وهذه نقطة على جانب من الأهمية بالنسبة الجامعات التي تعلم مقررات فن الكتابة . وبالطبع ، ربما تقدم التجارب شيئاً ذا شبه عرضي بشكل أدبي — والنقد الأدبي ، في الواقع في أمس الحاجة إلى مصطلح مماثل لكلمة « Picturesque » أي « مثير للصور الذهنية » على غرار كلمة « literatesque » مثلاً التي اقترحها ماغوث . وبما أننا نفتقر إلى مثل هذا المصطلح فاننا سنعبر عن الفكرة بشكل غامض جداً : إذا قتل رجل في الشارع بحادث سيارة ، فان مشاهدته تجربة مخيفة ولكنها ليست « مأساة » أكثر منها رواية أو ملحمة . كل كاتب هو رقيب دائم على التجارب التي تبدو مشتملة على قصة أو قصيدة ، ولكن القصة أو القصيدة ليست موجودة في هذه التجارب . إنها موجودة في سيطرة الكاتب على العرف الأدبي وقدرته على جعل التجربة مشابهة له .

عندما سئل هنري جيمس عن الدور الذي تلعبه التجارب في الكتابة اكتفى بالقول أن الكاتب يجب أن يكون من النوع الذي لا تضيع منه تجربة ، أي أن تكون لديه معرفة تقنية بالأدب كافية لأن تجعله يمتص تجاربه دوماً من الأشكال والاعراف الأدبية مثل هذه البديهيه لا تثير الجدل على الاطلاق . إلا أن الكثير من العجب قد نجم عن استعمال مصطلحات المحتوى كمجاز للشكل فلو كنا في سبيل فحص كراريس فنانَيْن ووجدنا أن « ب » يجذبنا أكثر من « أ » لامكننا القول إن : « أ » ميت وفاقد الحيوية ، أما رسومات « ب » فمليئة بالحياة : أو أن « أ » جامد ويفتقر إلى الوحي ، بينما « ب » ذو خيال متوقد : أو أن « أ » لا يفكر إلا برسمه ، بينما ينظر « ب » إلى موضوعه . ولكن كل هذه الأمور ثانوية ومبررات للقول ان « ب » يرسم أفضل من « أ» .

إذا كان رسمه أفضل فان اتقانه للرسم هو الحقيقة الرئيسية ، وليست علاقته بالحياة أو الخيال أو الطبيعة التي هي كلها مجرد تخمينات اعتباطية.

إن النقاد الذين يؤكدون على محاكاة الطبيعة عادة يحترمون الأعراف. والنقاد الذين يؤكدون على « الاصالة » مثل إدوارد يونغ ، عادة يفضلون الكلام عن الشاعر كمُلْهَم أو مبدع . ولكن مهما كانت الطريقة التي نفكر فيها بالنسبة للعملية الشعرية ، فان هدفها انتاج عضو جديد ينتمي إلى صنف من الأشياء ندعوه قصائد أو روايات أو مسرحيات ، كل منها موجود مسبقاً . وعندما يولد طفل جديد يكون والداه فخورَيْن بحداثته . قد يتكلمان عنه وكأنه فريد من نوعه ، ولكن مصدر فخرهما هو أنه مميّز . كانسان ، ويخضع لعرف معين . المبدأ ذاته يصدق عندما نصف عملاً فنياً جديداً « بالابتكار » . في الأدب ، كما هو في الحياة ، الجديد لأنه مخالف للأعراف ، هو شيء رهيب ، كما أصر على ذلك النقاد بشكل متواصل ابتداء من هوراس ومن جاء بعده — تعابير مثل أصيل وملهم هي أحكام تقييمية . وإن موقفي بالنسبة لدور الاحكام التقييميه قد يحث بكثرة غالباً ما أسيء فهمه . ويمكنني أن ألخصه هنا في أربع نقاط (١) كل حكم تقييمي يحتوي على حكم تصنيفي سابق ، إذ أننا ، كما هو واضح ، لا نستطيع أن نتبين جودة الشيء إلا إذا عرفنا ما هو .(٢) السبب في عدم كفاية الاحكام التقييمية يعود غالباً إلى المعرفة غير الكافية بأصناف الأدب . (٣) الأحكام التصنيفية تعتمدعلى معرفة يمكن تعلمها والاستزاده منها بشكل ثابت . فالأحكام التقييميه تعتمد على مهارة تكتسب فقط عن المعرفة التي في حوزتنا . (٤) لذا ، فالمعرفة ، أو العلم ، تسبق الاحكام التقييمية ، وتصحح منظورها بشكل متواصل ، وتملك دوماً القوة على نقضها ، بينما يؤدي وضع المعرفة في مرتبة أدنى من الأحكام التقييمية ، إلى حذلقات مستحيله . وان حكم

رايمر التقييمي لمسرحية عطيل بأنها لاشيء سوى مهزلة دموية ، لا يعتبر نقداً سيئاً . إنه نقد منطقي معتمد على علم محدود .

يبدو من الصعب على العقل الحديث أن يستوعب مفهوم مسبب شكلي يتبع معظم ماهو ناتج عنه . إن المسبب الفعال لقصيدة ما قد يكون الشاعر . أما مسببها المادي فقد يكون الطبيعة ، الحياة ، الحقيقة ، التجارب أو أي شيء خاضع للتشكيل . ولكن مسببها الشكلي : الشكل الأدبي نفسه ، هو داخل الشعر ، باعتباره كتلة من الأشكال والأصناف ترتبط بها كل قصيدة جديدة في مكان ما ، وليس مجرد مجموعة من القصائد . ولقد زاد من صعوبة فهم هذا الأمر طبعاً ، قانون حقوق الطبع وما يوحيه من التناظر الزائف بين الكتابة وأشكال التسويق الأخرى . وفي كتاب يونغ تخمينات حول الانشاء الأصيل ، الذي سبق وأن نوهنا عنه . نستطيع أن نرى تشابهاً غامضاً ذا روح تجاربه ، يأخذ في التشكل بين الكاتب الأصيل والمقاول ، وبين المنتحل لآراء غيره والعامل المجرد . وعندما يأتي يونغ إلى الحقيقة الراسخة عن محاكاة الشعراء لقصائد سابقة فانه يميز (من حيث الأصل البلاغي ، راجعاً إلى لونجانيوس) بين القصيدة ومؤلفها : ألمبدع الحقيقي ، حسب قوله ، يحاكي هوميروس ولا يحاكي الإلياذه ، والقصيدة يُفترض بها أن تكون حاصلاً ثانوياً للشخصية . ولكن شخصية الشاعر ، إما أن تكون غير متعلقة بعمله أو تكون جزءاً من عرف هذا العمل . ثمة شاعران رومانسيان يملكان شخصية جديرة بالملاحظة هما بايرون ولاندور . شخصية لاندور ليست متكاملة مع شعره : فهي مختلفة إلى درجة أوحت بنظرية يبتس عن القناع أو الشخصية الشعرية كنقيض للشخصية الحقيقية ، وبذا فان شخصيته بقيت بصفتها تحفة سيرية فقط . أما بالنسبة لبايرون ، فشخصيته مبيّنة

في شعره ، إذا صح القول. وهذا يعني أن شخصية بايرون لها أهمية شعرية لأنها تعمل وفق ، عرف أدبي . وتوافُقُ شخصية شعرية مع النموذج الأصلي القصصي هو قديم قدم هومروس (فالشاعر الضرير الاسطوري يأتينا ، كما يبدو ، من شخصية ديمودوكس لدى هومروس) وهو جديد بما يكفي ليعلل الاعجاب الذي يقارب العبادة بشخصية سكوت فكر جيرالد في وقتنا الحاضر .

ثمة شكل آخر من الخلط بين التجربة الأدبية والشخصية يمكن التعرف عليه بطريقة أسهل ، مع أن مصادره هي أصعب تعريفاً : وهو الخلط بين الامانة الأدبية والشخصية . إذا كان شاعر ما عاشقاً حقاً فربما تهجره الهة الشعر: وإذا كان من شعراء شعر القصور (١) الغرامي Courtly Love ويكتب قصائد موجهة إلى دوقة كهلة سريعة الغضب معلماً إياها أنه عبدها المطيع مدى الحياة ، وأن عينيها قد أصابتاه بسهم كيوبيد دون أمل في العلاج ، وأنه حتماً سيموت إذا لم تمنحه من فضلها — كل ذلك يعني ، بلغة الامانة الشخصية ، انه يريد أن يعمل في تدريس أولادها — إلى درجة أنه قد يندفع بطلاقة عاطفية . إذ ليست تجربة الوقوع في الحب هي التي تطلق فيضانات من العاطفة الشعرية ، إنما هي ممارسة كتابة قصائد الحب . وغالباً ما يتعدى بعض الهواة المتحمسين على النقد الشكسبيري بالبرهنة على أن شكسبير كان حتماً محامياً أو جندياً بسبب قدرته على التكلم في القانون أو الجندية بهذه الثقة : وقد توجد كتب في مكان ما تبرهن على أنه حتماً كان مجرماً لاستطاعته

(١) نوع من الشعر انتشر في انكلترا في القرنين الخامس عشر والسادس عشر ومقترن بالطبقة الارستقراطية . والشاعر يشكو فيه من قسوة محبوبته ومن معاناته في سبيلها ثم يتغنى بجمالها الأخاذ . أوجد هذا النوع من الشعر بترارك الايطالي ونقله عنه الشعراء الانكليز — المترجمه

كتابة ما كبث أو أنه حتماً قد ذهب إلى إيطاليا متنكراً وقضى سنوات كأمير في عصر النهضة حتى استطاع أن يفهم بهذا القدر سيكولوجية الملوك . هنا أيضاً نرى أن ما هو بحد ذاته ، مغالطة بدائية غالباً ما يعمل من وراء ستار من النقد الأكثر صقلاً .

وعلى سبيل المثال : واحد من المصادر الرئيسية لهذا الخلط هو كون المجاهرة بالأمانة الشخصية هي في حد ذاتها عرف أدبي . ربما يكون شاعر حب القصور قد استلهم وحيه بطريقة غير مباشرة ، ولكن الشيء الواحد الذي لابد أن ينقله حتماً من مصادره هو الافادة بأن جميع سابقيه قد جلبوا عواطفهم من الكتب ، إلا هو فانه يعني حقاً ما يقوله. القصيدة السونيته الأولى عن أستروفيل وستيلا تنتهي بالبيت التالي :

«أيها الأبله – قالت لي إلهه الشعر ، انظر داخل قلبك واكتب . »

مما يعني ، تبعاً لسيرة حياة سدني ، أنه كان ينظر داخل قلب بترارك وفي السونيته الخامسة عشرة يضحك سدني ممن دونه ، هكذا :

أنتم يا من تنشدون ويلات بترارك المنقرضة منذ عهد بعيد
بتنهدات حديثة الولادة وظُرف مؤقلم .
انكم تخطئون في أساليبكم

لكنه في موضع يسمح له أن يقول هذا ، ليس لأنه يقوم بشيء مختلف بل لأنه يقوم بالشيء ذاته بشكل أفضل . كل هذه الأمور ربما نسلم بها بسهولة ، إذ أن أعراف حب القصور بعيدة بما يكفي للتعرف عليها كأعراف . ولكن عندما يعلمنا ووردز ورث في مقدماته وفي قصائده الغنائيه أنه يدع الطبيعة والتجربة تكون معلمته ، فانه يستعمل بالضبط ، ذات العرف في المجاهرة بالأمانه الشخصية ذاك الذي يستعمله سدني . ربما صدقه هو نفسه ، وربما صدق سدني نفسه ، ولكن لا يوجد

أي سبب يدعو نسبة كبيرة من قرائه أن يصدقه . الأمانه الشخصية لدى الشاعر هي كالفضيله لدى أمير ماكيا فيلي . حقيقتها ليست ذات أهمية ولكن ظهورها قد يكون كذلك .

بما أن الأعمال الأدبية تشكل مجتمعاً كلامياً ، وبما أن أشكال الأدب لا يمكن أن تشتق إلا من أشكال أدبية أخرى ، فان الأدب يعتمد على الاشارة الضمنية ، ولا تكون هذه الاشارة عرضية أو خارجية بل أساسية وداخلية . ولنبدأ بمثال بسيط : قصيدة تشسترتون الحمار . بعد أن تصف هذه القصيدة المظهر البشع والحياة التعسة لهذا الحيوان تنتهي بهذه الرباعية :

بلهاء أنتم ! أما أنا فقد استمتعت بوقتي
كانت ساعةً حلوةً بعيدةً شرسه :
صراخها يضج في أذني
والنخيل يُعَثِّر قدمي

إن الاشارة الضمنية إلى أول أحد (١) للسّعفَ ليس أمراً عرضياً بالنسبة للقصيدة : إنه الهدف الكلي للقصيدة : وهو مرة أخرى سببها الشكلي . الكتاب المقدس ، طبعاً ، بالإضافة إلى الأدب هو أمر أساسي بالنسبة لأشياء كثيرة في تجاربنا ، ولكنّ إشارة أدبية مجردة يمكن أن تلعب دوراً اعلامياً مساوياً ، كما تفعل الإشارة إلى أغا ممنون في نهاية سويني بين العنادل للشاعر إليوت أو في قصيدة ليدا للشاعر ييتس . أغاممنون واحد من الآباء المؤسسين لمجتمعنا الأدبي : وهذا ما يجعل الإشارة إليه تثير وراءها سلطة التراث الأدبي بكامله . ومن الممكن أن ننقل هذا المبدأ نفسه خطوة إلى الامام . عندما يكتب بايرون :

---

(١) أحد السعف : يوم الأحد الذي يسبق الفصح وفيه تحيى ذكرى دخول المسيح ظافراً إلى بيت المقدس حيث نثر على طريقه سعف النخل — المترجمه

الجبل يشرف على مراثون
ومراثون تشرف على البحر

فانه يذكرنا بلونجاينوس وتعليقه على خطاب لديموستينز حيث يقول إن الخطيب « يحول ما هو أساساً حجة إلى نص عاطفي ، في منتهى العظمة » وذلك باشارته إلى مراثون . صحيح أن كلاً من ديموستينز وبايرون يتكلم عن حرية اليونان . ولكن مراثون تحمل لنا هذه الرنّة المثيرة لأنها معركة ذات أهمية أدبية . عندما تصبح الحوادث تاريخية ، فانها تختفي في الكتب ، وتمتصها أعراف الكتب . وبمرور الوقت ، تصبح التعاليم التاريخية أكثر غموضاً ، وعندها تستطيع الحوادث التي لها روابط شاعرية تقليدية فقط ، ان تنقل السحر المثير لاسم عظيم . عندما قال لنكولن عن أبطال غيتسبرج : «لن يلحظ العالم إلاقليلاً ولن يتذكر طويلاً ما نقوله هنا، ولكنه لن ينس أبداً ما فعلوه هنا، » فانه كان يستعمل واحداً من أقدم الاعراف الأدبية في هذا المضمار ، ذلك المسمى ذروة التواضع ، والذي هو أقدم حتى من المجاهرة بالأمانه . من وجهة بلاغية كان مصيباً باستعماله هذا العرف ؛ ولكن ما قاله ليس صحيحاً : يكاد يكون من المستحيل أن نتذكر أسماء وتواريخ المعارك إلا اذا كان هناك سبب أدبي لهذا التذكر . . واذا استطاع اسم « غيتسبرج » أن يثير مشاعر قوية لدينا عندما يصبح بعيداً عنا بعدنا عن مراثون ، فانه سيفعل ذلك بسبب ما بدأه من عرف أدبي في خطبة لنكولن .

لا أنكر حقيقة الشعور بما هو غير متوقع ، وبما هو مروّع أو بما هو جديد جذرياً لدى الكاتب المبدع ، ولكن الاختلاف بين الكاتب الأصيل والكاتب المقلّد لا يحتاج إلى اعادة بيان ، وذلك استناداً إلى كون الكاتب الأصيل مقلداً على صعيد أعمق . ثمة نواحٍ عديدة في

موضوع الاصالة في الأدب ، لكن لدي مكاناً لبحث ناحية واحدة منها فقط .

لا يوجد بدائيون اليوم ، ولا طريقة لتعقب أصل الدافع إلى وضع الأشياء في شكل أدبي . غير أن كل واحد منا يعيش على اتصال مستمر مع الكلمات . جزء كبير من هذا الاتصال هو مع كلمات تستعمل للوصف ، أي لايصال المعلومات أو ما شابه ذلك . ولكن ما يتبقى من هذا الاتصال مع الكلمات يستعمل للتسلية بمعناها الواسع . بالنسبة للميالين للأدب ، فان جزءاً كبيراً من هذا الاتصال أو معظمه يكون مع الأدب ، في الأشكال التقليدية للكتب والمسرحيات . أما بالنسبة للأشخاص الذين لا يملكون ذوقاً أدبياً ثابتاً ، فان هذا الاتصال يأخذ أشكالاً أدبية فرعية : قراءة المجلات الهزلية ، مشاهدة التلفزيون ، السهر على قراءة القصص البوليسية ، الاصغاء إلى القصص المضحكة ، الثرثرة وما شابهها . ومهما كانت مثل هذه التجربة مثقلة بأكداس من الصيغ التجارية في زمننا الحاضر ، فانها عبارة عن استمرار للتجربة الأدبية الشعبية في الزمن الماضي . وأعني بالأدب الشعبي تقريباً التجربة الحرفية المبدعة لهؤلاء الذين لا يملكون اهتماماً أو ممارسة أدبية معينة . الشعبي ، في هذا المعنى هو البدائي المعاصر ، ويميل إلى أن يكون بدائياً مع مرور الوقت . معظمه من سقط المتاع ، رغم أنه في بعض الأحيان يمكن لعمل أدبي أن يصبح شعبياً بمعنى أن يوفر لغير الممارس مفتاحاً للتجربة المبدعة : هكلبري فن Tluckleberry Finn وبعض روايات ديكنز هي أمثلة من القرن التاسع عشر ، وفي المجتمعات الأبسط يتكون معظم الأدب الشعبي من الاغاني الشعبية ، الأساطير ، الحكايات الشعبية وأشكال مشابهة تستمر حتى وقتنا الحاضر متوارية تحت أقنعة معروفة ، خاصة أغاني الأطفال وحكايات الجن .

غالباً ما يصبح الأدب تقليدياً بشكل سطحي أو غير عضوي . ويحدث هذا دوماً عندما ينصاغ الأدب لارادة الجدل الضيق الصادر عن النخبة المثقفة المنتمية إلى طبقة رفيعة الثقافة ولكنها فاقدة لتأثيرها الاجتماعي فالمسرحية في الفترة المتأخرة للمسرح الشارلي (١) الخاص قد نزعت إلى تضييق نطاق جاذبيتها بهذه الطريقة ، إلى أن اكتسحتها عام ١٦٤٢ ثورة اجتماعية بدت مماثلة بشكل غريب لانهيار داخلي في الحيوية . . الكاتب المبدع في مثل هذا الموقف قد يقوم بشيء تصفه النخبه بالسوقية، بينما يحييه الجيل اللاحق معتبراً إياه انصرافاً عن العرف الأدبي واتجاهاً نحو التجربة . وهكذا ففي نهاية القرن الثامن عشر ، وبوجود شعراء عديدين يرتبون بمختلف الطرق الممكنة ما يدعوه كاوبر ب « ويلات العندليب الآليه » تأتي أغاني في البراءة . والقصائد الغنائية لووردزورت كنسمة من الهواء الطلق . وهذا يفسر سرعة قبولنا لقول ووردزورت انه يتجاهل نماذج الكتب ويقوم باتصال مباشر مع الحياة . كالعاده ، هذا القول مبسط بشكل مبالغ فيه . ما فعله كل من بليك ووردزورث هو إيجاد سلسله جديدة من الاصداء الأدبية . إذ بينوا فجأة أن القصائد التذكارية وقصائد الحدود الغنائية ، وحكايات الأطفال كلها تحوي في صيغها المقتضبة طاقة لا نحلم بها .

من الصعب التفكير بأي تطوير جديد أو مفاجيء في الأدب ، لم يمنح شباشب زجاجية ، وعربات من قرع ، لسندريلا أدنى من المستوى الأدبي . وأوضح مثل على ذاك هو المسرحية الاليزابيثية الشعبية التي هي زهرة وثمرة ما بذره كارليل وغلابثورن . ومهما كان الفرق بين الملك لير والملك كامبسيز ، فمن غير المحتمل أن يكون شكسبير

---

(١) منسوب إلى شارل الأول وشارل الثاني ملكي انكلتره — المترجمة

قد توصل إلى الملك لير لو لم يكن على درجة من الحصافة تمكنه من رؤية الامكانات الأدبية في الملك كامبسيز ، والتي لم يرها من معاصريه من هم أرفع ثقافة منه . وتتضح هذه الحصافة العملية ذاتها في استغلاله صيغ الرومانسية البدائية وارتجالات الممثلين في كوميديا الفن Commedia dell arte في فترته الأخيرة .

يؤثر المبدأ نفسه على نواح عديدة من الأدب الحديث . إنني لا أفكر ، مثلاً ، باهتمام ييتس بأساطير وخرافات الفلاحين الارلنديين ، الذي هو نوع عادي من الاهتمام بالتجربة الأدبية الشعبية : إنما أفكر باستغلال ييتس ثقافة دونية حقيرة تملكها . الطبقة الوسطى السفلى في غولس Ulysses . وفي استعماله نوعاً من الأدب المستتر لا يقل قذارة عن سابقه ، وفي مصطلحات أودن Auder الشعرية الصحفية ، وفي الطريقة التي تأثرت بها المسرحية التجريبية بأنماط بدائية ومهجورة من المسرحية الشعبية ، ابتداء من سونتي أغونستس وانتهاء بمسرحية في انتظار غودو Waiting for Godot . والثانية منهما بالطبع لا تعدو أن تكون فصلاً متجمداً من مسرحية هزلية . وقد تكلم غراهام غرين باحتقار شديد عن « كتب تقرؤها بينما تنتظر الباص » . ولكن مثل هذه « الكتب الترفيهية » على شاكلة صخرة برايتون و وزارة الخوف ما هي إلا بالضبط تطورات أدبية ليصنع هذه الكتب ذاتها . وحيثما نتجه في الأدب فالقصة ذاتها : كل اتصال جديد مع « الحياة » يتضمن إعادة تشكيل للعرف الأدبي . ومحاولة ووردزورث » اختيار الحوادث والأوضاع من الحياة العامة . . . بقدر الامكان في لغة يستعملها

---

(١) نوع من الكوميديا الا يطالية التي عرفت بين القرنين السادس عشر والثامن عشر . وكان يدرب ممثلوها على ارتجال الحوار في حبكة مكتوبة تدور حول مواقف قياسية وشخصيات مألوفة — المترجمة .

الناس حقاً » تكرر محاولة سبنسر المشابهة في تقويم الرعاة Shepherds Calender لإعادة إحياء الشعر التيودوري ، والذي وصفه ي . ك . بالقدرة على جلب « نعمةٍ عظيمة وبمعنى آخر مسؤولية للشعر » . لتعقد مقارنة بين نصين من قصيدتين ممثلتين لنقطة التغير في هذا القرن ، النص الأول من غنائية تَرِدُ في ولد من شروبشير ، والنص الآخر من ثلاثين شاناً في الأسبوع لِجون ديفيد سون .

فلترتاحي من التعب المضني
ولا تخشي حر الشمس بعد الآن
ولا ثلج الشتاء العنيف
الآن لا يرهقك المخاض

« افرغي الوعاء ، واخلعي الثياب
أمّا نحن من استهلكناك طويلاً سندوم
— ليلة أخرى ويوماً آخر » .
هكذا تقول لي عظامي .
أخطو داخلاً قلبي وهناك أقابل . . .
شيطاناً ذا قدرة إلهية — يغني بصوت خفيض
يود لو يصرخ ويصفر في الشارع
يود لو يسحق المارة
يود لو أن العالم كله كعكة . . . في متناول يده
لتناولها . . . والتهمها . . . وطلب المزيد
وأقابل أيضاً ساذجاً . . .
ممن تعاقبهم الحياة دائماً . . .

يعيل عروسه بثلاثين شلناً . . . .
وفي سني المراهقة أحب وتزوج
لكنه على الثلاثين شلناً استقر ، ويقول هذا ليس حظاً . .
فهو يعرف أن البحار أشد عمقاً من وعاء حساء .

ردّ الفعل الأول للدارس يقع على هاتين القصيدتين هو القول إن قصيدة هوسمان كانت رائعة وقصيدة ديفيدسون عبارة عن زجل عاطفي يعج بالضجيج . أما ردّ فعله الثاني فربما يكون انتقالاً إلى الطرف الآخر . والقول إن القصيدة الأولى مجرد أدب والثانية نقل عن الحياة وذات تأثير كاسح إلى درجة تجعل من المستحيل علينا أن نفكر بهوسمان كشاعر جدي على الإطلاق إذا ما قورن بالآخر . ثم يأتي الواجب الثاني للدارس وهو تنظيم ذهني لهذه الافتراضات التي تقع خلف هذه الأحكام التقييمية . بالنسبة لشعر هوسمان فهو مشبع بأعراف هي بدورها غارقة كلياً في التقاليد الأدبية : هذه الأعراف تمتد من قصيدة الحدود إلى الغنائية العاطفية في القرن التاسع عشر ، وتشمل صدىً متعمداً من شكسبير . أما قصيدة ديفيد سون فانها تستعمل مصطلح وإيقاع أغنية تصدح في قاعة للموسيقى للتعبير عن نوع الحياة التي تعكسها قاعة الموسيقى بشكل غير مباشر . إن هوسمان يستعمل العرف بشكل يتعمد فيه إظهار معرفته الواسعة ، بينما يتعمد ديفيدسون إظهار العكس . ولكن كليهما متساوٍ في اتباع العرف . وبمجرد أن يصل الدارس إلى هذه النقطة ، فانه يكون قد حصل على تجربة كافية توقفه عن القيام بأحكام تقييمية نسبية .

ليست المسألة أن نجد في كل عمل أدبي ، جوهراً بدائياً أو شعبياً من التجربة الأدبية : انني هنا أبحث في الحالة الخاصة التي يمكن فيها للأدب أن يوهم المراقب المتسرع بأنه يتحول من الكتب إلى « الحياة » . .

ففي عصرنا هذا ، كما هو الحال بالنسبة لجميع العصور الأدبية ، توجد افتراضات معينة تؤمن بها نخبتنا المثقفة ولكنها تحتاج إلى إعادة فحص بنوع من التجرد وسعة الأفق . في عصر النهضة كانت تعتبر كل من الملحمة والمأساة نوعاً ارسطوقراطياً من الأشكال الأدبية . وكأن من المألوف أن يكرس الشعراء الرئيسيون أنفسهم لهذين النوعين . وقد أنتجت هذه الافتراضات ملاحم مملة عديدة ومآسي متحذلقة ، ولكنها أيضاً ساعدت على نبوغ سبنسر وملتون ومارلو وربما شكسبير . وفي ذات الوقت علينا أن نراقب بحذر من ينوعون في التجربة الأدبية أمثال دون ومارڤيل ، أو نذهب أبعد من ذلك إلى ديلوني ، ودوروثي أو سبورن أو صاموئيل بيبس . في عصرنا هذا يُفترض أن يكرس الكاتب « المبدع » نفسه لكتابة الشعر والقصة المسرحية ، ولاشك أن جانباً كبيراً من الطاقة الابداعية في الكتابة سيتناول هذه الأنواع . أما إذا بالغنا في هذا الافتراض ، ولم نفترض فقط أن جميع الكتاب « المبدعين » يعملون في هذه الأنواع ، بل ان جميع من يعملون فيها هم أناس مبدعون ، فان ذاك يكون بمثابة اعزاء صفة خلاقة متأصلة إلى هذه الأجناس الأدبية بحد ذاتها ، ومن الواضح أن هذا الأمر سخيف . هذا ويمكن لجزء كبير من كتابنا « المبدعين » الحقيقيين أن يعملوا في أنواع هامشية كالصحافة ، والعلوم الشعبية والنقد والمسلسلات الهزلية أو السير الذاتية . وعندها ، لا ينتقلون من الأدب إلى الحياة ، بل يستكشفون أعرافاً أدبية مختلفة .

إن الطرف النقيض لمعايير النخبة هو المغالطة المضادة للعقل التي تغرق في عاطفية التجربة ماتحت الأدبية بحد ذاتها . كلنا بل حتى أكثرنا رفعة في الثقافة ، يقضي الكثير من الوقت في العالم ما تحت الأدبي ، وكلنا نحصل منه على مسرّات خفية . لكن هذا العالم ، من وجهة

نظر الأدب الحقيقي ، عبارة عن عالم من الفوضى والهذيان ، في انتظار الكلمة الخلاقة التي تتأمله طويلاً وتنقله إلى الحياة الأدبية . هو في حد ذاته مصوغ من أكثر الأعراف صلابة في الأسلوب : فالعرف البدائي مثله كمثل العرف المنحَلّ ، عرف تقليدي لم ينشأ عن طريق النمو الطبيعي . وما يوحيه للفنان ليس محتوى جديداً ، بل امكانيات جديدة في معالجة العرف . باختصار ، هذا ليس عالم الحياة العادية أو التجربة الفجة ، بلْ عالم أدب الضواحي .

بمجرد أن يفهم الناقد هذا الأمر ، فانه سيستمد كثيراً من البهجة والفائدة من محاولته توحيد تجربته الأدبية على كافة المستويات ، دون إحداث فوضى في أحكامه التقييمية . إذا كانت لديه رغبة في قراءة القصص البوليسية ، فربما يدرس الطريقة التي تزيد فيها صرامةُ أعراف هذا النوع الأدبي من متعة قراءته : فهو يكاد يكون تطوراً أدبياً لنوع هام من التجربة دون الأدبية التي هي لغز الكلمات . وإذا كان لديه ولع خاص بِ ب . ج . وودهاوس ، فربما يكتشف أن وودهاوس ليس فقط أكثر الكتاب الهزليين المعاصرين تمسكاً بالتقاليد ، بل ان أعرافه المستعملة مطابقة لتلك التي استعملها بلوتس . وإذا تأثر رغماً عنه بفلم عاطفي أو قصة في مجلة ، فربما يتعرف على ذات الأساليب التي تحركه على صعيد مختلف في بركليس أو حكاية الشتاء . وأينما يسير في تجربته الكلامية المبدعة ، تحتوي أعراف الأدب تجربته هذه ، وقوانينه الشكلية تصح في كل مكان . ومن وجهة النظر هذه لا يوجد اختلاف بين المثقف والشعبي في عالم الكلمات . إذاً الطبيعة وهوميروس هما شيء واحد .

اتجاهات جديدة منبثقة عن القديمة

يتكلم بول فاليري في مقالته حول أوريكا لادغار ألان بو ، عن الكونيات معتبراً إياها أقدم الفنون الأدبية . وما هم بكثير أولئك الناس الذين فهموا بوضوح أن الكونيات هي شكل أدبي وليست شكلاً دينياً أو علمياً . ومن الصحيح بالطبع أن الدين والعلم قد اختلطا بانتظام بالبنى الكونية ، أو بشكل أدق ، قد تشوشا بسببها . في العصور الوسطى كان للكون البطليموسي صلات وثيقة باللاهوت والعلم المعاصرين ، وبالشعر أيضاً . ولكن بما أن العلم يعتمد على التجربة العلمية والدين يعتمد على الممارسة ، فكلاهما غير مرتبط بكونيات معينة أو حتى بكونيات على الاطلاق . لقد نسف العلم الكون البطليموسي ، واكتشفت المسيحية بعد أن تحسست أوضاعها بحذر في جميع النواحي ، أنها بقيت بعد زوال هذا الانفجار . أما الوضع في الشعر فمختلف جداً . إذ من الخطأ الهائل أن ندرس علم الكون في الكوميديا الالهية أو الفردوس المفقود كعلم عرضي مهجور . إذ أن الكونيات في هاتين القصيدتين ليست مجرد جزء من مادتيهما بل هي جزء لا يتجزأ من شكلهما الكلي ، وإطار صورهما المجازية . وإن حب دانتي للتناسق ، الذي يتحدث عنه نقاد كثيرون ، ليس ميلاً شخصياً بل جزءاً هاماً من صنعته الشعرية .

وحتى في الأوقات التي يقدم العلم فيها تشجيعاً قليلاً للشعر ، فانه ، أي الشعر ، يظهر ميلاً للرجوع إلى البنى الكونية القديمة ، كما تبين

أوريكا ذاتها التي ألفها بو . في الكيمياء ، حلت القائمة الدورية للعناصر محل الرباعي القديم المكون من النار والهواء والماء والتراب كما أن هذه الأربعة التقليدية هي التي تظهر في رباعيات إليوت . والكون في غنائيات « في اتجاه المذبح على ضوء بومة » « Altarwise byOwl — light » لديلان توماس، لا يزال متعلقاً بمركزية الأرض وعلم التنجيم . كما نجد البنية في يقظة فينيغان Finnegans Wake مترابطة بتوافق خفي . ولم يحظ آي عالم مشهور بتأثير على شعر القرن الماضي بما حظي به كل من سويدنبورغ ويلافنسكي . وكثيراً ما علق النقاد على ميول الشعراء نحو الأشياء المهجورة ونحو الرجوع إلى صفات الأسلاف . ولم تتضح هذه الميول في موضع أفضل مما شهده في ذلك الانهماك العابث الطائش في الكونيات والذي يمكن تعقبه في الشعر من كرنفيفيو Convivio لدانتي إلى الرؤيا لييتس . ويرتبط بهذا الموضوع مبدأ على جانب من الأهمية ، وفي الواقع مبدأ لا يقل شأناً عن مشكلة الفكر الشعري بكاملها ، مميزة عن أنواع أخرى من الفكر . إمّا أن تكون فرضية بيكوك صحيحة ، وهي أن الشعراء عبارة عن بقايا بربرية في عصر عملي قد تخلى عنهم ، أو أن تكون هناك متطلبات في التفكير الشعري لم يسبق أن درسها النقاد بعناية . وإن كليشيه الدراسات العليا بأن الكوميديا الالهية لدانتي هي النظام الميتافيزيقي للقديس توماس مترجم إلى صور مجازية ما هي إلا مثال كئيب على فشل النقد في معالجة أحد مواضيعه .

نحن جميعاً على علم بالحجة الارسطوطالية عن علاقة الشعر بالعمل . العمل أو Praxis هو عالم الحوادث ، والتاريخ بمعناه الواسع ربما ندعوه محاكاة لفظية للعمل ، أو حوادث موضوعة في شكل كلمات . المؤرخ يقلد العمل مباشرة : يقدم أقوالاً معينة عما حدث ، ويُحكم

عليه بالنسبة لصحة ما يقوله . الذي حدث حقاً هو المخطط الخارجي لنموذج كلماته ، ويحكم عليه بالنسبة لكفاءة هذه الكلمات في اعادة انتاج المخطط .

الشاعر أيضاً ، كالمؤرخ ، يقلد الأعمال في كلمات ، على الأقل في المسرحيات والملاحم . إلا أن الشاعر لا يقدم أقوالاً معينة حقيقية . ولذلك فاننا لا نحكم عليه بالنسبة لصحة أو كذب ما يقول . الشاعر لا يملك نموذجاً خارجياً يُحتذى به ، لذا يُحكَمُ عليه بالنسبة لسلامة بنيته الكلامية أو تماسكها . والسبب أنه يحاكي الأمور الشاملة ولا يحاكي الأمور الخاصة . وهو ليس مهتماً بما حدث ولكن بما يحدث . ومادته هي ذلك النوع من الأشياء التي تحدث ، وبكلمات أخرى العنصر النمطي أو المتكرر في العمل . لذلك يوجد تناظر وثيق بين مادة الشاعر وتلك الأعمال الهامة التي ينهمك فيها الناس لأنها مجرد نمطية ومتكررة ، وهي الأعمال التي ندعوها شعائر . المحاكاة الكلامية للشعائر هي الأسطورة ، والعمل النمطي للشعر هو الحبكة أو ما يدعوه ارسطوطاليس ميثوز لذا يكون اصطلاح ميثوز لارسطو وكلمة (ميث) الانكليزية أي الأسطورة هما شيء واحد بالنسبة للناقد الأدبي . مثل هذه الحبكة ، لأنها تصف أعمالاً نمطية ، تنتظم بشكل طبيعي في أشكال نمطية . أحد هذه الأشكال هو الحبكة المأساوية ، بما تحتويه من lysis وَ desis أي التحول والكارثة كما هو مدرج في قواعد نظم الشعر . شكل آخر هو الحبكة الكوميدية بنهايتها السعيدة . وشكل ثالث هو الحبكة الرومانسية بمغامراتها وبحثها النهائي وشكل رابع هو الحبكة الساخرة وهي عادة محاكاة تهكمية للرومانسية . يجد الشاعر بشكل متزايد أنه فقط يستطيع معالجة التاريخ إلى الحد الذي يمده به ، أو يقدم له

لأساطير الكوميدية ، المأساوية ، الرومانسية أو التهكمية التي يستعملها حقاً .

نحن نلاحظ أنه عندما تصل خطة مؤرخ إلى حد معين من الشمول فإنها تصبح أسطورية في شكلها ، وبذا يقترب مما هو شاعري في بنيتها . ثمة أساطير تاريخية رومانسية تعتمد على البحث أو الحج إلى مدينة الله أو إلى مجتمع غير طبقي . وتوجد أيضاً أساطير تاريخية كوميدية عن التقدم من خلال التطور أو الثورة . وتوجد أساطير أخرى مأساوية عن الانحلال والانهيار ، مثل أعمال غيبون وسبنغلر . وتوجد أساطير غيرها تهكمية عن التكرار والكارثة العرضية . ليس من الضروري بالطبع أن تكون أسطورة كهذه عبارة عن نظرية شاملة للتاريخ ، بل يكفي أن تعطي مثلاً في أي تاريخ يستعملها . إن مؤرخاً كندياً يدعى ف . ه . أندرهيل استعمل أثناء كتاباته عن توينبي اصطلاح « ما وراء التاريخ » لمثل هذه الأعمال . نلاحظ أن ما وراء التاريخ هذا ، رغم ميله عادة إلى الكتب الطويلة جداً والواسعة المعرفة ، هو أكثر شعبية من التاريخ النظامي : في الواقع ما وراء التاريخ هو حقاً الشكل الذي يصل فيه معظم التاريخ إلى الجمهور العادي . وان مؤرخ ما وراء التاريخ ، سواء كان سبنغلر أو توينبي أو هـ ـ ج ـ ويلز أو كاتباً دينياً يستعمل التاريخ كمصدر للأمثلة ، هو الوحيد الذي لديه فرصة كبيرة ليصبح الكاتب الأكثر رواجاً .

نلاحظ أيضاً أن المؤرخ الحقيقي يميل إلى حصر محاكاته الكلامية للعمل في حوادث بشرية . إنه يبحث بشكل غريزي عن السبب الانساني دائماً ، ويتجنب الأمور العجيبة أو القدرية . ربما يقيّم العوامل غير البشرية كالمناخ مثلاً ،لكنه يبقيها في « الخلفية » . أما الشاعر فانه بالطبع

غير خاضع لهذه القيود . فربما تكون الآلة والأشباح شخصيات مساوية في أهميتها للكائنات البشرية . وربما تكون الأعمال ناتجة عن العنف المنبعث من الكبرياء الزائدة ، أو صادرة عن الانتقام . وربما يكون « خلع المشاعر أو الصفات البشرية على الطبيعة الجامدة » جزءاً رئيسياً من تصميم الشاعر . هنا أيضاً ما وراء التاريخ يشابه الشعر . إذ غالباً ما تفترض المواضيع الماورا تاريخية تناظراً أو حتى تطابقاً مع العمليات الطبيعية . فانحطاط الغرب لسبنغلر يعتمد على تناظر بين الثقافات التاريخية والحياة النباتية . ومواضيع توينبي حول « الانحسار والرجوع » تدور حول التناظر مع الدورة الطبيعية . كما أن معظم نظريات التقدم خلال القرن الماضي قد ادعت بعض القرابة مع التطور . وهكذا نجد أن جميع التواريخ الحتمية ، سواء كانت القوة الحتمية هي الاقتصاد أو الجغرافيا أو القدر الالهي ، تعتمد على تناظر بين التاريخ وشيء آخر ، ولذا فهي ما وراء تاريخية .

يعمل المؤرخ استقرائياً : يجمع الحقائق ويحاول تجنب أي نماذج اعلامية ما عدا تلك التي يراها ، أو يقتنع بأمانة أنه يراها في الحقائق ذاتها . الشاعر ، على النقيض من الماوراتاريخي ، يعمل استنتاجياً : إذا أراد أن يكتب مأساة ، فان قراره فرض نموذج مأساوي على موضوعه هو سابق على الأقل في أهميته ، لقراره اختيار موضوع معين سواء كان تاريخياً أو اسطورياً أو معاصراً . وان تعليق منادر Menander الذي أثر تأثيراً كبيراً على ماثيو آرنولد ، بأن مسرحيته الجديدة قد انتهت ولم يبق سوى كتابتها ، هو الطريقة النمطية التي يعمل فيها عقل الشاعر . لا توجد حقيقة مهما كانت ممتعة ، ولا صورة مجازية مهما كانت حية ، ولا عبارة مهما كانت لافتة للنظر ، ولا وحدة للأصوات مهما كانت

رنانة ، ذات نفع للشاعر إلا إذا كانت ملائمة : إلا إذا بدت وكأنها تنبع بشكل حتمي من سياقها .

إن مؤرخاً في موضع مناندر ، جاهزاً لتأليف كتابه ، لابد من قوله إنه انتهى من البحث ولم يبق سوى وضعه في شكله النهائي . إنه يعمل تجاه شكله الموحد بينما يعمل الشاعر منطلقاً من هذا الشكل . والنموذج الاعلامي لكتاب المؤرخ الذي هو الميثوز أو الحبكة ما هو إلا أمر ثانوي تماماً كالتفاصيل بالنسبة للشاعر . لذا فالشيء الأول الذي يلفت نظرنا عن علاقة الشاعر بالمؤرخ هو تعارضهما . وما هو تاريخي من بعض النواحي هو عكس ما هو أسطوري . وإذا قلنا للمؤرخ ان ما يعطي شكلاً لكتابه هو أسطورة ، فان ذلك سيبدو له مهيناً بشكل غير واضح . معظم المؤرخين يؤيدون رأي بيكون Bacon في الشعر بأنه « تاريخ ملفق » أو على الأقل أن التاريخ شيء والشعر شيء آخر . وأن كل ما هو ما ورا تاريخ عبارة عن خليط زائف من شيئين لا يمكن أن يتحدا حقاً . إلا أن الماورا تاريخ هو أوسع وأغزر نمواً من أن يتم التخلص منه بسهولة . ومثل هذا التبسيط المبالغ به لابد أن يحذف تاستياس (Tacitus) وثوسيديدز Thucydides كما سيحذف باكل Buckle وسبنغلر Spengler أيضاً . من الأفضل أن نعرف أن للماوراتاريخ قطبين ، القطب الأول يوجد في التاريخ الحقيقي والقطب الآخر في الشعر . المؤرخون يعرفون دنيا التاريخ ، إلى نقطة ما ، ويعرفون أساليبه المعتمد عليها . إلا أن النقاد الأدبيين لا يعرفون إلا القليل القليل من دنيا أو أساليب كل من الشعر والنقد ، مما يجعل من الطبيعي للمؤرخ أن يشعر أن قطباً واحداً من الماوراتاريخ هو حقيقي والآخر خيالي . وأن كل ما هو شاعري في عمل تاريخي يهدم قيمته كتاريخ على افتراض

أن الشعر هو مجرد شكل من الكذب المسموح . هذا ولم يبذل النقاد أي جهد لدحض مثل هذا الافتراض .

نظراً لاهتمام الشعر بما هو شامل أكثر مما هو خاص ، يقول ارسطوطاليس ، إن الشعر أكثر فلسفة من التاريخ . إلا أنه لم يتابع ملاحظته هذه على الاطلاق ، على الأقل إلى الحد الذي يحقق فيه علاقة الشعر مع الفكر المعتمد على تشكيل المفاهيم. على أي حال، ربما نتمكن من إعادة تركيب هذه الملاحظة على خطوط مشابهة لبحث أرسطو في علاقة الشعر مع العمل . يمكننا إذاً أن نفكر بالأدب كمنطقة من المحاكاة الكلامية في منتصف الطريق بين الحوادث والأفكار أو كما يدعوها السير فيليب سدني الأمثلة وقواعد السلوك . يواجه الشعر ، في اتجاه واحد ، عالم البراكسس أو العمل ، والذي هو عالم الحوادث التي تقع في الزمن . في الاتجاه المعاكس، يواجه الشعر عالم الثيوريا أي الصور المجازية والأفكار ، عالم المفاهيم والتصورات المنتشرة في الفضاء أو الفضاء الفكري . يمكن محاكاة هذا العالم بطرق مختلفة أكثرها شيوعاً الكلمات ، مع أن المؤلفين الموسيقيين والمصورين والرياضيين وآخرين غيرهم لا يفكرون بالكلمات في المقام الأول . رغم ذلك توجد منطقة واسعة من الكتابة المنطقية أو الأعمال العلمية والفلسفية التي تشكل المحاكاة الكلامية الرئيسية للفكر . الكاتب المنطقي يصنع الأفكار والصور المجازية في كلمات مباشرة . وهو كالمؤرخ يتفوه بأقوال أو توكيدات محددة ، وكالمؤرخ أيضاً يُحكم عليه بصحة ما يقوله أو بمدى كفاية تعبيره عن النموذج الخارجي .

الشاعر كذلك غير مهتم بتوكيدات معينة أو خاصة بل بتوكيدات

نمطية أو متكررة ، وبكلمات آخرى « ما خطر بالبال مراراً » . الحقيقة البدهية ، الحقيقة الحافلة بالحكم والمثل التوبوز « topos » أو الملاحظة البلاغية المألوفة، العبارة التي لا يمكن مقاومة اقتباسها ، مثل هذه الأمور هي حياة الشعر . يبحث الشاعر عن التعبير الجديد ، وليس المحتوى الجديد . وعندما نجد أفكاراً عميقة أو عظيمة في الشعر فاننا نجد عادة قولاً عن موقف انساني شائع معبر عنه بظرف وبشكل حتمي ، « مجرى الحب الحقيقي لم يكن أبداً خالياً من العقبات » ، هو من كوميديا لشكسبير . ومثل هذه التعليقات المنعمة بالحكمة كانت صفة تقليدية للكوميديا ، على الأقل منذ ميناندر الذي غزا رصيده منها القديس بولس . أما السرور الذي نحصل عليه من اقتباس هذه الحقائق البدهية فهو مستمد من استعمالاتها المتعددة التي تناسب نوعية كبيرة من المواقف بشكل غير متوقع . هناك أعمال جدية في اللاهوت والاقتصاد تستعمل عبارة مقتبسة من أليس في بلاد العجائب كشعار لكل فصل فيها .

الشاعر أيضاً أكثر مشاركة للفكر في عناصره البنائية وأقل مشاركة له في عناصره الوصفية . العلم المصاغ في قالب شعري سواء كان مهجوراً أو عصرياً كما نجده في قصائد موسوعية عديدة منذ العصور الوسطى حتى الوقت الحاضر ، لا يبدو قادراً أبداً على تجاوز نقطة معينة من المقدرة الشعرية . ولا يعني هذا ان الشعراء تنقصهم المهارة بل ان هناك ما هو خطأ في الشكل التنظيمي للقصيدة . الموضوع الرئيسي الذي يوحد أورميولوم Ormulum أو ساعة للّهو The Pastime of Pleasure ليس شعرياً في عناصره الرئيسية . يمكننا أيضاً مقارنة السجلات التاريخية الموضوعة في قالب شعري لأي من روبرت غلوستر أو وليم وارنر ، والتي نحتفظ لها فقط بمتعة أدبية فاترة ولنفس السبب . يبدو أن الشعر ذو صلة أكبر بالأنظمة التأملية التي أظهرت منذ لوكريشيوس حتى

ميثاق الجمال شكلاً شاعرياً متماسكاً . ويبدو أيضاً أن القرابة التي بين الشعر وما وراء الطبيعي هي ذاتها الموجودة بين الشعر وما وراء التاريخ . في السنوات الأخيرة أصبحنا أكثر تأثراً من قبل بعنصر البناء في الأنظمة الميتافيزيقية ، أي بتلك الميزة فيها ، التي تبدو شديدة الشبه بما هو شعري . هناك علماء منطق يعتبرون الميتافيزيق منطقاً زائفاً ، كما أن هناك مؤرخين يعتبرون ما وراء التاريخ تاريخاً مزيفاً . كل شيء يبدو على جانب كبير من التماثل .

النقص الوحيد في هذا التماثل هو أن الميتافيزيق يعمل بشكل رئيسي في الأشياء المجردة بينما لا يحتمل الشعر الأشياء المجردة ، الا بشكل محدود . الشعر ، في كلمات ملتون ، أبسط وأكثر إحساساً وعاطفة من الفلسفة . الشعر يبحث عن الصورة المجازية أكثر من الفكرة ، وحتى عندما يتعامل الشعر مع الأفكار فانه يميل إلى السعي وراء القاعدة الكامنة للصور المجازية الملموسة في الفكرة ، في حين أن كاتباً منطقياً من القرن التاسع عشر يمكن أن يتكلم عن النمو والتقدم في التاريخ دون أن يلاحظ ، أو ربما يتجاهل عمداً أن فكرته هذه قد أوحي بها اختراع السكة الحديدية . لذلك يقول تنيسون « دع العالم الكبير يدور إلى الأبد في أخاديد التغيير المحدقة به » . مخطئاً في حقائقه الميكانيكية ، كما يفعل الشعراء ، ولكن ضارباً هدفه المفاهيمي مباشرة في مركز الاثارة . إن النقد الأدبي يجد مقداراً كبيراً من الصعوبة في بحث أعمال على شاكلة سارتور ريزارتوس . فهي تبدو كأنها تستخدم مفاهيم فلسفية وتقدم افتراضات مع أنها بعيدة بشكل واضح عن الفلسفة الحقيقية . سارتور ريزارتوس عمل يستخلص من بنية الفلسفة الرومانسية الالمانية مجازاً مركزياً يكون فيه عالم الظواهر الطبيعية بالنسبة لعالم الأشياء

المجردة Noumenal ، تماماً كالملابس بالنسبة للجسد العاري : شيء يخفيه ولكنه بتمكينه من الظهور للعيان يكشف عنه أيضاً . وبذا يظهر متناقضاً .

الأفكار التي يستعملها الشعراء ، إذاً ، ليست فرضيات حقيقية ولكنها أشكال للفكر أو أساطير مفاهيمية ، تتعامل عادة مع الصور المجازية أكثر من الأشياء المجردة . ولذا فهي عادة تتوحد بواسطة المجاز أو العبارات المجازية أكثر منها بطريق المنطق . إن الصورة الميكانيكية أو البيانية التي أشرنا إليها سابقاً هي عبارة عن مثال واضح عن العنصر الشعري في الفكر . نحصل في بعض الأحيان على أشكال بيانية واضحة في الفكر الفلسفي مثل خط أفلاطون المجزأ ، أو الطريق الوسط لدى أرسطو . إلا أن سلسلة الكون العظيمة هي نمطياً عبارة عن أسطورة ذات مفهوم شعري لأنها وسيلة لتصنيف الصور المجازية . السلسلة هي واحدة من بين العديد من النماذج الآلية في الفكر الشعري ، بعضها يسبق بعدة قرون الآلات التي تجسدها . ثمة دواليب القدر والحظ ، المرايا (كلمة « انعكاس » تبين مدى عمق جذور العالم المعتمد على تشكيل المفاهيم في آلية العين) الاحتراق الداخلي أو الصور المجازية للشرارة الحيّة ، الآلات المسننة في الكثير من علميّة القرن التاسع عشر ، كل من مجازي الترموستات والتاقيم اللذين هما على الأقل قبل زمن بيرك وكذلك قبل « البرمجة » بزمن طويل ، هي جميعاً صور مجازية كانت وراء تنظيم الفكر السياسي الديموقراطي .

وكما أننا مبدئياً على علم بوجود تعارض بين ما هو تاريخي وما هو

(١) Noumenon الشيء أو مفهوم الشيء كما هو بذاته أو كما يبدو للعقل المحض (في الفلسفة الكانتيه) — المترجمة

أسطوري ، فاننا كذلك مبدئياً على علم بوجود تعارض بين ما هو علمي وما هو نظامي . العالِمُ ينطلق تجريبياً ويحاول تجنب عرقلة نفسه بتراكيب هائلة مثل « الكون » أو « المادة » . وبطريقة مماثلة لم تكن فكرة الله كفرضية علمية ، في أي يوم من الأيام ، سوى مصدر ازعاج للعلم . إن الله نفسه ، في كتاب أيوب ، يُمَثّلُ محذراً الانسان من هذا الأمر ، وذلك عندما يَلْفِتُ نظر أيوب إلى أنّ مفهوم « الخالق » كحقيقة موضوعية لا تستطيع ولن تستطيع التجربة البشرية أن تستوعبه أبداً . مثل هذه المفاهيم البنائية هي على الأقل ميتافيزيقية ، والميتافيزيق كما تبين أصل الكلمة يأتي بعد العلم الطبيعي . في اللاهوت ، ساد الميل الاستنتاجي كليا ، إذ لا يكاد يوجد لاهوت تجريبي على الاطلاق . الخطوة التالية توصلنا إلى علم الأساطير الشعري ، إلى الأساس المادي ، الحس ، المجازي ، المجسّم (١) الذي انبثقت منه المفاهيم الاعلامية للفكر المنطقي .

II

إن الشعر في استعماله للصور والرموز كما في استعماله للأفكار ، يسعى وراء ما هو نموذجي ومتكرر . وهذا هو السبب الذي جعل من الدورة الطبيعية قاعدة لتنظيم الصور المجازية للعالم المادي طيلة تاريخ الشعر . لقد ساعد تعاقبُ الفصول ، وأوقات النهار وفترات الحياة والموت على تزويد الأدب بخليط من الحركة والنظام ، ومن التغيير والتناسق الذي تحتاج إليه جميع الفنون . وهذا يفسر الأهمية ، في الرمزية الشعرية ، للشكل الأسطوري المعروف بالإله المحتضر الذي يمثل دورة

---

(١) anthropomorphic : مجسم أي خالع صفات بشرية على غير الانسان وخاصة الآلهه — المترجمه

الطبيعة ، سواء كان هذا الاله أدونيس أو بروزربين أو أي شكل آخر من أشكاله المتعددة .

مرة ثانية ، بالنسبة للشعراء ، لم يكن العالم المادي عادة مجرد عالم دوري ، بل « أرضاً وسطى » واقعة بين عالم علوي وعالم سفلي . هذان العالمان يعكسان في شكلهما الجنة والجحيم في كل من الديانات المعاصرة للشاعر . ويُظن عادة أن كلاً منهما يشغل مسكناً ثابتاً وليس دورياً . يمكن الوصول إلى العالم العلوي ، أي عالم الآلهة والأرواح السعيدة ، بشكل من أشكال الصعود . وأكثر صور الصعود تكراراً هي الجبل والبرج والدرج الملتوي أو السلم أو شجرة ذات أبعاد كونية . ويُرمز إلى العالم العلوي غالباً بالأجساد السماوية التي أقربها إلينا هو القمر . أما العالم السفلي ، الذي نصل إليه بالنزول من خلال مغارة أو أسفل الماء ، فهو أكثر غموضاً وشؤماً ، وعادة هو عبارة عن مكان للعذاب والعقاب أو أنه يحوي مكاناً خاصاً لهذا الهدف . وينتج عن ذلك وجود نقطتين لهما أهمية معينة من الرمزية الشعرية . الواحدة هي عادة نقطة في قمة الجبل أسفل القمر مباشرة حيث يكون العالم العلوي وعالمنا هذا في خط مستقيم ، ومن حيث ننظر أعلاها إلى السماء وأسفلها إلى دورة الطبيعة في دورانها . والنقطة الأخرى موجودة عادة في مغارة غامضة لها شكل متاهة حيث يكون العالم السفلي وعالمنا هذا في خط مستقيم ، وحيث ننظر إلى عالم من الالم في الأسفل ، ثم ننظر إلى الأعلى ، إلى دورة الطبيعة أثناء دورانها . هذا المنظور الصاعد يشاهد نفس العالم الذي يشاهده المنظور النازل في رؤيا الصعود ، ولكنه يراه من القطب المواجه . ولذا تستخدم ذات الرموز الدورية له .

إن المثال الأدبي المحدد لرحلة الصعود نجده في الأناشيد الستة

الأخيرة من تطهّر دانتي . هنا دانتي في صعوده جبلاً على شكل سلم حلزوني ، يُطهر نفسه من آخر اثم له في نهاية النشيد ٢٦ ، وعندها يجد أنه استعاد شبابه الضائع ، وليس شبابه كفرد بل شبابه الجنسي كولد لآدم . ولذا يجد نفسه في جنةعدن ، العصر الذهبي للميثولوجيا الكلاسيكية ، جنة تحت القمر مباشرة ، حيث تبتديء الحدود الأصلية للجنة . هذه النقطة هي أقصى ما يستطيع أن يذهب إليه فرجيل . وبعد أن يغادر فرجيل دانتي تبتديء الرؤيا النبوئية العظيمة للعالم والكنيسة . يُقال لنا في النشيد٢٨ أن جنة عدن هي Locus amoenus مكان ذو مناخ معتدل دائماً ، ومنه تنطلق بذور الحياة النباتية إلى العالم أسفله وإليه تعود — وبكلمات أخرى تقع جنة عدن في قمة الدورة الطبيعية . ويرى دانتي في عدن العذراء ماتيلدا التي ، كما يقول في ذات النشيد — تذكره بموضع بروزيين وحالتها التي كانت عليها عندما فقدتها أمها وفقدت هي بذورها أزهار الربيع . وقبل ذلك في النشيد ٢٧ ، يُذكر عرضاً في الصور المجازية ، الشعار التقليدي للإله المحتضر ، وهو الزهرة الحمراء أو الأرجوانية ، وذلك بالاشارة إلى بيراموس وثيزبي . وبما أن الحديقة هي مكان للأشجار ، والشجرة بذاتها الشبيهة بقمة الجبل هي رمز طبيعي لرؤيا الصعود ، فان رؤيا دانتي تدخل أولاً في نشيد ٢٩على شكل الشمعدانات السبعة التي تظهر عن بعد كشجرات ذهبية . وفيما بعد في النشيد ٣٢ تظهر الرؤيا كشجرة المعرفة التي تتحول إلى لون أرجواني .

إن حادثة جنات أدونيس في الكتاب الثالث من مليكة الجن هي مثال انكليزي مألوف على رمزية موضع النعيم Locus amoenus .

توصف جنات أدونيس « كفردوس » . وهي أيضاً مكان للبذور

تنطلق فيها أشكال الحياة إلى دورة الطبيعة وإليها تعود . في كتاب سبنسر لدينا الإله المحتضر ، أدونيس ، والزهرة الارجوانية الامارنث (١) (المرتبطة بسدني الذي جعله جرح فخذه المميت تجسيداً تاريخياً مألوفاً لأدونيس) . وبستان من أشجار الآس على قمة الجبل . ويقترح هنري رينولدز ، وهو واحد من أوائل نقاد سبنسر ، ومن أشدهم ذكاء ، وبأسلوب عصره الهاديء ، وجود علاقة لغوية بين أدونيس وعدن ، الا أن سبنسر لا ينشيء أي علاقة واضحة بين هذه الجنة وعدن التي هي مملكة والدّي أونا في الكتاب الأول . كذلك فانه لا يضع الجنات في قمة العالم الدوري بشكل واضح أسفل القمر مع أنه يصف أدونيس « بالتحول إلى الأبد » مما يذكرنا بأناشيد التحول والخصام الذي يجري بين التحول رزيوس في دائرة القمرعلى حدود عالم زيوس . في هذه القصيدة يقدم التحول برهانه الذي يتكون من نواحٍ عديدة من الدورة الطبيعية ، إلا أن هذا البرهان بدل أن يخدم وجهة نظره ، يؤدي إلى تأييد زيوس إذ يبرهن على مبدأ الثبات في حالة التغير . على أي حال ، يبدو كأن الموقع العلوي لجنات أدونيس كان يدور في ذهن ملتون عندما يتقدم في كوماس الروح المرافقة وهي قادمة من جنات أدونيس الواقعة حسب البيت الافتتاحي « أمام عتبة بلاط زيوس المرصعة بالنجوم » . ملتون أيضاً يضع عدنعلى قمة جبل ، محمية « بحائط مخضّر »، ويتكلم عن العالم الذي نُفي إليه آدم « كسهل تابع » .

وفي علم شرح رموز الكتاب المقدس ، تكون العلاقة بين عدن والتيه الذي نُفي إليه آدم موازية تماماً للعلاقة بين الأرض الموعودة وتيه الشريعة . هنا أيضاً يُعتقد أن الأرض الموعودة هي مكان في أعلى التيه ،

---

(١) amaranthus نبته خيالية لا تذبل — المترجمه

عاصمتها القدس ، مركز العالم والمدينة أعلى الجبل ، « إلى حيث تصعد القبائل » . » . ونفس النوع من اللغة يدخل في الرؤى النبوئية : فان رؤيا عزقيال لتيه من العظام الجافة تحدث في وادٍ بينما يبدأ منظر القدس المستردة التي تنتهي بها النبوءة ، بالنبي وهو جالس « على جبل عالٍ جداً » في الفردوس المسترد ينتهي تعرُّض المسيح للاغراء في التيه الذي هو بمثابة هبوط إلى الجحيم أو مملكة الشيطان . بوقفته الناجحة على قمة القدس والتي تمثل مسبقاً انتصاره فيما بعد على العالم السفلي للموت والجحيم . تماماً كما يمثل الشيطان مسبقاً نجاحه في عدن عندما يجلس « كطائر (١) الغاق »على شجرة الحياة ، أعلى نقطة في الجنة . وان انتصار المسيح على الشيطان أدى ، كما يقول ملتون ، إلى « إقامة » عدن في التيه ، أما الأربعون يوماً من الاغراء فيحيي ذكراها في الصوم الكبير الذي يعقبه مباشرة عيد الفصح حسب التقويم . وهذه الأيام أيضاً تماثل الأربعين يوماً من التيه حسب الشريعة ، والتي انتهت باحتلال يسوع للأرض الموعودة والذي يحمل اسم يسوع نفسه (انظر الفردوس المفقود XII ٣٠٧ — ٣١٤) .

إن أربعاء الرماد لمؤلفها ت . س . اليوت عبارة عن قصيدة تعتمد على مطهر دانتي وتلقى في ذات الوقت نظرة سريعة على علم شرح رموز الكتاب المقدس والطقوس الدينية . الصورة الرئيسية للقصيدة هي السلم الحلزوني لجبل دانتي والذي يقود إلى حديقة الفردوس . كما توجد أيضاً معان إضافية عن بني اسرائيل في التيه (هذه هي الأرض : لدينا ميراثنا) . وعن وادي عزقيال للعظام الجافة وبالطبع أيضاً عن الصوم

---

(١) طائر الغاق أو الغاقة طائر مائي ضخم نهم تحت منقاره جراب يضع فيه ما يصيده من الاسماك — المترجمه

الكبير . وبما أن الشاعر منهمك بالصعود ، فاننا نحصل فقط على نظرات متقطعة إلى الدورة الطبيعية في الطريق إلى الأعلى : « نافذة مشقوقة انتفخت كفاكهة التين » « زهر الزعرور البري » « شكل عريض المنكبين يرتدي الأزرق والأخضر » وآخر هذه النظرات تعود إلى الظهور في شكل مخفف « كإله (١) الحديقة » الصامت في موضع النعيم أعلاه . وفي المقطع الأخير يعود الشاعر من الماضي الشامل إلى الماضي الفردي ، ومن « بنفسج وبنفسج » في الحديقة إلى حنين إلى الماضي يُرْمَزُ إليه بِ « الليلك المفقود » من بين أشياء أخرى .

بالرغم من أن هذه القصيدة مدينة بوضوح وبشكل معترف به إلى المَطهر فان الصور المجازية المتناظرة لا تبدو ذات أهمية كبيرة . من الممتع أكثر مقارنة الطريقة التي يعالج فيها ييتس الصورة المجازية « للسلم الحازوني » اذ أننا نجد ، مهما كان تأثير دانتي اختلافاً جذرياً في الموقف المتخذ إزاء الصعود . قصيدتان من قصائد ييتس « حوار بين الذات والروح » ثم « التردد » تتناولان مناظرة بين « روح » تريد فقط أن تصعد السلم كي تحظى فيما وراءه باتصال يفوق الوصف وبين « ذات » أو « قلب » تسحره الرؤيا النازلة إلى الطبيعة ، إلى درجة يقبل فيها أن يولد من جديد في دورتها هذه . في القصيدة الأولى تركز «الذات » نظرتها على رمز الإله (١) المحتضر ، على السيف الشعائري الياباني المغلف في حرير مطرز بأزهار « أرجوانية » القلب » . أما في التردد فتعقد مقارنة بين رمز الصعود والانفصال عن الدورة ألا وهو جسد القديس الطّاهر وبين دورة الموت والفساد والولادة الجديدة ويمثلها الأسد وقرص الشهد في لغز شمشون . إلا أن ما يسيطر على القصيدة ويوحد في ذاته صور الصعود والدورة ، ما هو إلا رمز الشجرة المقترنة « بصورة أتيس » والتي هي مشابهة لرؤية الشمعدان لدى دانتي « بضعة

لهب مضيء والنصف الآخر أخضر بكامله . وبشكل مشابه فان التباين بين الراهبة والأم في (بين أطفال المدرسة) ثم بين « السكون البرونزي » للصعود المباشر و « عسل الولادة » الدوري ، يتبدد جميعه في صورة شجرة البلوط .

توجد في السفر الحديث أمثلة أخرى عن العالم الأخضر في قمة الدورة الطبيعية . والاس ستيفنز ، على سبيل المثال ، يقدم لنا وصفاً شديد الوضوح في فوائد الصيف Credences of Summer :

إنه البرج الطبيعي للعالم كله
نقطة المراقبة ، الذروة الخضراء للخضرة
لكنه برج أثمن من المنظر وراءه . . .
نقطة للمراقبة تجثم كالعرس
كمحور لجميع الأشياء . . .

إلا أنه في القرن العشرين ، يمكننا القول بشكل عام إن مجازات النزول قد أخذت تكتسب سيطرة على غيرها . وهذه تقتبس بشكل رئيسي من الكتاب السادس للالياذة ومن سليفتها الاوديسا في كتابها الحادي عشر . هنا أيضاً يواجه الانسان بمستويين ، عالم سفلي من الألم اللامنتهي أي عالم تنتالوس وسيزيفوس واكسيون ، وعالم علوي أكثر تعلقاً بالدورة الطبيعية . فرجيل مثلاً ، يطور الرمزية الدورية والولادية بشكل منمق جداً ، مقدماً لنا تأملات من نوع يندر أن نصادفه مرة ثانية في الشعر الغربي قبل الأزمنة الرومانسية على الأقل . ففي رؤيا الصعود ، حيث ندخل عالماً من الظلام والغموض ، يوجد تأكيد أكثر على تلقين الشعارات ، على تعليم الطقوس الملائمة ، وعلى اكتساب

طلاسم فعالة كالغصن الذهبي . والأشكال البشرية الرئيسية تحيط بها هالة والدية قوية . ففي ملحمة فرجيل يكون والد إينياس هو نبي روما المستقبلي . كما تمثل سيبيل الشكل الانساني للأم . وفي ملحمة هومروس تظهر والدة أوديسيوس ، والشكل المماثل لسيبيل هو سيرسه التي يدعوها هومروس بوتينا والتي تعني شيئاً يشبه كلمة المبجلة . وفي قمة السلم اللولبي ، يحصل الانسان بشكل عادي على معرفة أو رؤيا مباشرة : ولكن مكافأة النزول هي عادة معرفة نبوئية أو سرية ، وهي مخفية أو محرّمة على معظم الناس ، وغالباً ما تشمل معرفة المستقبل .

وفي الرومانس حيث تكون مواضيع النزول عادية جداً ، يتوجب على البطل غالباً أن يقتل أو يهدىء تنيناً يحرس كنزاً سرياً من الثروة أو الحكمة . وكذلك غالباً ما يمثل النزول صورياً على شكل موت البطل موتاً مؤقتاً أو حقيقياً ، أو أن يبتلع تنين البطل ، فيكون نزوله عندئذ إلى بطن الوحش . وفي المعالجة القروسطية للقصة المسيحية تعود إلى الظهور بعض هذه المواضيع . ففي أثناء المدة الواقعة بين موت المسيح على الصليب وانبعاثه يهبط المسيح إلى جهنم التي تصور غالباً بشكل حصى على الجدران والسقوف . كجسد وحش أو سمكة قرش ضخمة — ثم يدخلها من فمها كما فعل نموذجه الأصلي يونس . ويوجد أيضاً مستويان في العالم السفلي : جهنم الحقيقية ، عالم من العذاب اللانهائي ثم الموطن العلوي الانتقالي « موطن المعذبين » الذي منه يرجع المخلّصون إلى العالم العلوي حيث يحتل الشكلان الأبويان لآدم وحواء مركزاً مشرفاً بينهم . ويتكرر ظهور فم الوحش المفتوح في أربعاء الرماد تارة « كالجوف المسنن لسمكة قرش هرمة » وتارة أخرى كرمز « للصخور الزرقاء » التي يُحدث اصطدامها معاني اضافية مشابهة .

ولأسباب ظاهرة ، تكون رؤى النزول في الشعر القروسطي وسفر عصر النهضة رؤى جهنمية عادة ، معتمدة على فرجيل ولكن متجاهلة اهتمامه في الانبعاث . وبالشعر الرومانسي فقط نبتديء مرة أخرى بالحصول على الهبوط النبوئي أو من أجل مطلب حيث يحصل البطل من نزوله على شيء أكثر من حكاية مأساوية أو مراقبة مصادر التعذيب . في إندميون للشاعر كيتس توجد مغامرات في كل من الاتجاهات العلوية والسفلية . الاتجاهات العلوية هي بشكل رئيسي بحث عن الجمال . والاتجاهات السفلية عبارة عن بحث عن الحقيقة . أما جنات أدونيس في هذه القصيدة فتبدو وكأنها في الأسفل أكثر منها في الأعلى ، وكذلك الحال في خاتمة كتاب هيل للشاعر بليك ، مع أنه في تلك الخاتمة يوجد انعكاس مفاجيء في المنظور . كما أن بروميثيوس طليقاً للشاعر شيلي يشكل مثالاً أكثر لفتاً للنظر عن كون يأتي فيه صاحب الحق من الأسفل ، والشرير من الأعلى . والتباين هنا مع كون دانتي وملتون لافت للنظر بشكل يستحق تفحصاً كبيراً .

يبدو أن طليعة الرموز والصور لدى كل من دانتي وسبنسر وملتون مصورة على خلفية ذات أربعة مستويات للوجود . أحتاج إلى كلمة أعبر بها عن هذه الخلفية ، وأشعر باغراء شديد نحو سرقة كلمة « topocosm » (١) من ثيسبس Thespis لثيودور ه . غاستر مع أنه يستعملها بمعنى مختلف تماماً . المستوى العلوي هو مكان وجود الله ، السماء الرفيعة التي تعمل في هذا العالم كنظام النعمة الالهية (١) والقدر . والمستوى الثاني ، إذا تكلمنا بدقة هو مستوى الطبيعة البشرية التي تمثلها جنة عدن أو العصر الذهبي قبل السقوط ، وهي الآن عالم

---

(١) مجموعة من الصور المجازية — المترجمه

يمكن استرجاعه داخلياً بالمجهود الأخلاقي والفكري . والثالث هو مستوى الطبيعة الجسدية ، المحايدة أخلاقياً لكن الساقطة لاهوتياً ، والتي يولد فيها الانسان ولكنه لا يستطيع أن يتكيف معها . والرابع هو مستوى الاثم ، والموت والفساد والذي يتخلل المستوى الثالث أيضاً . خلال هذه الفترة كان من التقليدي أن يُرْمَزَ إلى المستوى العلوي بعالم النجوم وإلى المستوى الروحاني بالسماء الطبيعية : فردوس دانتي العلوي مثلاً يقع في عالم الكواكب . وفي قصيدة ميلاد المسيح Nativity Ode لملتون يصاحب موسيقى النجوم ، التي هي رمز لفهم الانسان غير الساقط ، كورس الملائكة الهابطين .

بعد ظهور علم الفلك الكوبرنيكي وفيزياء نيوتن ، يصبح استعمال السماء المرصعة بالنجوم كمجاز للعالم الروحي ، أقل طبيعية وأكثر روتينية وأميل إلى أن يكون صنعة أدبية . وتبدو النجوم بشكل متزايد أبعد من أن تكون عربات لمخلوقات ملائكية ذكية ، بل أصبحت توحي بدورة ميكانيكية غير ذكية . ان التغيير في المنظور هو طبعاً موجود في نص مشهور لبسكال . ولكنه لا يؤثر تأثيراً كاملاً على السفر إلا بعد ذلك بوقت طويل . إن وجود إله في هذا العالم وكأنه في بيته لابد وأن يبدو سخيفاً أو مؤذياً . وفي أحسن الأحوال سيبدو أشبه ببانغلوس (١) وقد أخمد مقاومته بتنويم نفسه مغناطيسياً . وهذا يفسر وجود نوعية من الآلهة السماوية السخيفة في الشعر الرومانسي : يوريزين لدى بليك ، جوبيتر (٢) لدى شيلي وأريمينز لدى بايرون ،

---

(١) بانغلوس — أستاذ كانديد المتفائل في مسرحية كانديد الهجائية (١٧٥٩) لفولتير ، وإذا استعملت التسمية كصفة فانها تعني كل من أخذ بالرأي القائل إن كل شيء يسير إلى الأفضل في أفضل عالم ممكن — المترجم

(٢) جوبيتر — كبير الهه الرومان — المترجم

والإرادة الذاتية لدى هاردي ، وربما الإله في مقدمة فاوست . أما بليك والذي هو أقرب هذه المجموعة إلى التراث المسيحي التقليدي ، فيشير إلى وجود براهين في الكتاب المقدس تثبت كون إبليس إلهاً سماوياً أكثر مما هو الأمر بالنسبة للمسيح . والأهم من ذلك بالنسبة للرمزية الشعرية هو الشعور بأن التعقيدات الميكانيكية لحركة النجوم هي ابراز وانعكاس لشيء ميكانيكي ومؤذٍ في الطبيعة البشرية . وبكلمات أخرى ، فان الفكرة الفرانكشتانية في تجسيد الحوافز البشرية للموت في شكل من الميكانيكية المميتة لها علاقة قوية بالسماء أو « الفضاء الخارجي » . وفي الرواية العلمية الحديثة تكون متصلة به بانتظام . وفي ذات الوقت لا يميل شعراء الفترة الرومانسية إلى التفكير بالطبيعة كبنية أو نظام قائم لشيء يقابل العقل الواعي بقدر ما يفكرون بها كجسد من الكائنات الحية ينطلق منه الكائن البشري ، وتكون فيه الطبيعة المصدر الأساسي للبشرية كما تكون البذور بالنسبة للنبات .

ولذا بقدوم الرومانسية أخذت تتشكل « مجموعة من الصور المجازية » التي تكاد تكون معاكسة للمجموعة التقليدية . في القمة يوجد العالم المخيف المنعزل للفضاء الخارجي . بعده يأتي مستوى التجربة العادية البشريه بكل ما فيها من شذوذ ومظالم . في الاسفل، في المكان الوحيد المتروك لموضع النعيم ، نجد الشكل المدفون الأصلي للمجتمع ،والذي هو مستتر الآن تحت الطبقات التاريخية للمدنية ، ويشكل بالنسبة لشاعر مسيحي حديث العالم القديم غير المنهار أو ما يعادله: وهكذا في قصيدة آودن في الوقت الحاضر For The Time Being يختبيء عالم «الحديقة » داخل « قفر » الحياة العادية أو يستتر بها . أما بالنسبة لشاعر أقرب إلى روسو فان المجتمع المدفون يكون المجتمع البدائي للطبيعة والمنطق ، الجمال النائم الذي يمكن أن يوقظه عمل ثوري ذو شجاعة كافية .

وفي المستوى الرابع ، المماثل للجحيم التقليدي أو عالم الموت ، يوجد مخزن غامض للقوة والحياة تنطلق منه كل من الطبيعة والبشرية . هذا العالم متضارب أخلاقياً ، إذ هو أقدم من أن يميز بين الخير والشر ، وبذا فانه يحتفظ ببعض الصفات الشريرة الموجودة في المفهوم السابق للجحيم . وهذا يفسر إصرار الثقافة الرومانسية على الطبيعة المتضاربة « للنبوغ » أو الدرجة غير العادية للقدرة الطبيعية على الابداع ، التي ربما تهدم شخصية الشاعر أو تدفعه نحو أشكال مختلفة من الشر أو المعاناة ، كما في البطل البايروني ، وفي الشاعر الفاسد ، وفي الآثم المدفوع بقوة مكرهة على الاثم في الرواية المسيحية والوجودية المعاصرة . وفي أنواع أخرى من العذاب الرومانسي .

مقابل هذه «المجموعة من الصور المجازية» يبدو عمل بروميثيوس(٢) طليقاً منطقياً تماماً . في السماء يوجد جوبيتر ، وهذا اسقاط للخرافات البشرية بميلها إلى تأليه نظام ميكانيكي تحت بشري . أسفل ذلك يوجد بروميثيوس المضحي بنفسه . وتحته الأم الأرض (التي تشمل في ملكها عالم الموت ، الذي له علاقة غامضة بل متكررة مع موضع النعيم لدى شيلي) . وفي أسفل العمل بكامله يوجد كهف النبوؤات لصاحبه ديموغورغون الذي يدعو نفسه الأبديّة ، وتنطلق معه القوة التي تنعش الأرض ، وتحرر بروميثيوس وتقضي على جوبيتر .

تعمل « مجموعة الصور المجازية » الرومانسية كسابقتها ، بالنسبة للشاعر ، بمثابة وسيلة لترتيب المجاز . ولا تتضمن في حد ذاتها أي اتجاهات معينة أو عقائد أو مفاهيم . الرحلة التقليدية الجهنمية تستمر

---

(١) نسبة إلى الشاعر الانكليزي بايرون — المترجمه

(٢) انظر هوامش المؤلف في نهاية الكتاب — المترجمه

بشكل طبيعي : اليباب Waste - Land لإليوت وأول الأناشيد Cantos لباوند هي أمثلة متقاربة جداً . الأولى تحوي أصداء عديدة من الالياذة كما تعتمد الثانية على الاوديسا. لدى باوند يكون الشكل الوالدي المميز هو أفروديت الملقبة « بالمبجلة » وهي صدى يوتينا لدى هومروس التي تحمل « الغصن الذهبي لآرغيسيدا » . وبكلمات أخرى هي صدى هرمز الذي يوصل الأرواح إلى العالم الآخر . بينما نجد أن الشكل المماثل لهذا الخليط من هرمز وأفروديت لدى إليوت هو تايريسياس الهرمافروديتي العراف الذي كان هو بذاته الهدف من نزول اوديسيوس .

أما مجموعة صور دانتي المجازية فانها متصلة اتصالاً وثيقاً بتراكيب دينية وعلمية معاصرة . وذات الشيء صحيح ولكن بدرجة أقل كثيراً ، بالنسبة لما بعد الرومانسية . ونحن نحصل على مجازاتنا « الفوقية » من الأشكال التقليدية : وكل ما هو ناهض أو محلّق بالنسبة للمطلب الروحي ، كأجنحة الآلهة مثلاً أو صعود المسيح أو العبارة « اصعدوا بأفئدتكم » فهي مشتقة من ارتباط الله بالسماء مجازياً . وحتى في وقت متأخر كالقرن التاسع عشر ، كان التقدم والتطور مستمرين في الاتجاه إلى الأعلى وإلى الأمام . أما في القرن الماضي فقد ازداد استعمال المجازات « التحتية » بشكل إيجابي : فالنزول إلى أعماق الحقيقة أو الوقائع الأساسية أو الحقائق الأساسية هي الآن دلالة على الطريق التجريبي الصحيح . وأساطير الهبوط هي أيضاً مستخدمة بعمق في العلوم الاجتماعية خاصة علم النفس حيث يوجد لدينا العقل الباطن أو اللاشعوري ، والذي يقع ، طبقاً لمجاز مكاني ، تحت الشعور . وفيه نهبط في مسعانا وراء الأشكال الأبوية . وليس من الصعب رؤية الاتجاه الفرجيلي للمثولوجيا العلمية الحديثة : الغصن الذهبي في الكتاب السادس من الالياذة يقدم

العنوان والفكرة الرئيسية لفريزر . كما أن البيت الشهير الذي تنطق به جونو في الكتاب السابع . انها إذا لم تستطع التأثير على الآلهة العليا فانها ستثير الجحيم . لهو الشعار اللائق لتفسير فرويد للأحلام . ولكن بما أن السياسة والعلم على الأقل آخذان الآن في التركيز مرة أخرى على القمر . فان من الممكن أن يتشكل تركيب جديد وقائمة جديدة من المجاز تنظم الصور المجازية لشعرائنا .

* * *

تركيب الصور المجازية

في مليكـة الجـان

The Taeric Queene

رغم أن مليكة الجان قصيدة طويلة ، إلا أنها ليست بالطول الذي قصد كتابته سبنسر حسب رسالته إلى رالي وحسب قصيدتين من متتاليته السونيتية المدعوة أمورتي Amoretti . تبرز لنا ، لذلك ، مشكلة مباشرة حول كون القصيدة في حالتها الراهنة غير منتهية ، أو مجرد غير متممة . فاذا كانت مجرد غير متممة فهي تظل محتفظة بوحدة أشبه بجذع التمثال في النحت . واذا كانت غير منتهية فعندها تُحرم إلى الأبد من بعض المفاتيح الهامة ، كما هو الحال في سرّ أدوين درود Mystery of Edwin Drood للكاتب ديكنز .

كثير من القراء يميلون إلى الافتراض أن سبنسر كتب القصيدة بنفس الطريقة التي يقرؤونها فيها ، مبتدئاً في البداية ومستمراً حتى أصابه الانهيار من الاجهاد . ولكن ، رغم أن مليكة الجان تطورت ربما بشكل أكثر تعقيداً من ذلك ، فانه لا يوجد أي دليل على الاجهاد . في السونيته الثمانين من أمورتي يبدو سبنسر ذا نفس طويل ، لكن دون ملل . وبالطبع فليس هو بذلك الشاعر الذي يعتمد على ما يدعوه الرومانسيون بالايحاء . فهو شاعر محترف ، عالم في البلاغة ، يقترب

من نصوصه السامية ببرود سائق يبدّلُ سرعته إلى الثاني . وكل الرقع الارجوانية لدى سبنسر — اغراءات اليأس وأكريزيا ، مدح اليزابيث في كولن كلاوت يعود إلى بلده مرة ثانية . Colin Clouts Come Home Again ، ونص « بيلونا » (١) في تقويم الرعاة The Shepheards Calendar — هي تدريبات بلاغية مقصودة . ربما توجد نصوص في مليكة الجان نجدها مملة ، ولكن القليل منها لا نصادف فيه معايير سبنسر . وربما يبدو عليه التعب والضيق في بعض الأقسام الرئيسية للكتاب الخامس ، وكأنه مشغول بمخاوفه بدلاً من موضوعه . وفي هذه الأقسام توحيد فلتات من الجدل المشوش ، والصور التافهة والزجل المتنافر النغم . ولكن بشكل عام ،لا توجد قصيدة في اللغة الانكليزية بذات المدى ، تحافظ مثلها على مستواها . وعلاوة على ذلك ، فان سبنسر ليس شاعراً لقطع مجزأة على نحو كولردج . وكما أنه توجد لمسة من بوب نفسه في اعجاب بوب « بلمسة العنكبوت ، ما أروع نعومتها ! » كذلك توجد لمسة من سبنسر ذاته في اعجاب سبنسر بالنحلة « التي تبني غرفها الرسمية ضمن إطار من الشمع » . فهو يفكر ضمن أطر منتظمة — الأشهر الاثني عشر ، الموزيات (٢) التسع ، الآثام السبعة المهلكة — ويواصل تعبئة أطره هذه حتى ولو كانت خطته مخطئة منذ البداية ، كما هي حتماً في دموع الموزيات The Tears of the Muses

ونظراً لأن الفضيلة الواحدة يمكن أن تشمل فضائل أخرى ، لذا يمكننا القول أن خطة سبنسر كانت مُلْزَمة بأن تختصر كلما استمر

---

(١) بيلونا : اله الحرب عند الرومان — المترجمه

(٢) الموزيه : إحدى الإلاهات التسع الشقيقات اللواتي يحمين الغناء والشعر والفنون والعلوم (في الميثولوجيا الاغريقيه) — المترجمه

فيها . بالنسبة للرمزية التاريخية بقي عليه بحث الأرمادا . أما بالنسبة للرمزية الأخلاقية ، فقد استعمل مقداراً كبيراً من التكرار غير العضوي وخاصة في رموز الشر (مثال على ذلك سلسلة مناسبات الافتراء على الغير ، وتكرار نسخها على شكل صور وحوش كريهة) . في الكتاب الأول ، يستهلك سبنسر الكثير من بنية رموز الكتاب المقدس إلى درجة تجعله غير قادر على تأليف كتاب ثانٍ في حقل الرؤيا . وكذلك فان العفة والعدل ، وكل منهما يوصف بأنه الفضيلة الأولى ، يكادان يستنفدان مصادر المدح المعقول لاليزابيث . ربما أنهى سبنسر كتابه السادس وهو مدرك عدم استطاعته المزيد من الكتابة . وصمم نهايته لتصلح لكل من هذين الاحتمالين : ولكنه بالطبع يزود نفسه بالفرص لمتابعة القصة . فيما عدا الأمير آرثر نفسه ، لدينا مجموعة جديدة من الشخصيات ، وان كتاباً سابعاً لابد وأن يكسو جسد سرينا ببعض الملابس . إذ تركت عارية وهي ترتجف في القسم الثامن . ويُلَمح الشاعر أن الطفل الذي أنقذته كاليين قد ينمو ليصبح بطل أسطورة في المستقبل . ثم إنه يسمح للحيوان الثاغي أن يهرب مرة ثانية . ولكن توجد عدة غرزات فالتة في حبكة كل من الكتب الخمسة الأخرى ، وهي لا تتعارض مع شعورنا بوحدتها . وفي ذات الوقت فان ظهور « طابع » سبنسر في كولن كلاوت والرمزين الآخرين من تقويم الرعاة ، وكذلك إلاهات الحسن (١) الأربع والوحش الحاسد الذي ينبح وراء الشعراء ، يجعل من نهاية الكتاب السادس أيضاً ملخصاً وخاتمة للقصيدة بكاملها ، وكسيرة سبنسر الشعرية كذلك . على الأقل ، لا يوجد شيء في القصيدة في وضعها الراهن ، يعتمد في معناه على أي شيء غير مكتوب .

(١) عادة هن ثلاث الهات ولسن أربعاً كان الاغريق يعتبرونهن مانحات للفتنة والجمال
المترجمة

سأفترض ، تسهيلاً للعمل أن ستة الكتب التي لدينا تشكل بنية ملحمية موحدة بغض النظر عن كل ما يمكن أن يضاف إليها ولم يضف . توجد ستة كتب ، ولسبنسر ولع غريب بذكر الرقم ستة : يوجد ستة مستشارين للوسيفرا (١) ، وستة أزواج في قناعيه (٢) كيوبيد ، ومجموعتان كل منهما مؤلفة من ستة فرسان تحاربان بريتومارت ، وستة محكمين في مباراة كامبل ، وستة موالين لمارنيل في مباراة فلورميل ، وستة ساسة خيل لبكير ، وهكذا دواليك . وفي معظم هذه المجموعات يوجد سابعة حاسمة . وربما تقوم بهذا العمل أناشيد التحول بالنسبة للخطة الكاملة للملحمة . وربما لن نعرف على أي دليل مخطوط استند ناشر الغوليو (٣) عندما رقم هذين الجزأين من القصيدة بالسادس والسابع . ما نستطيع رؤيته بكل تأكيد أن أناشيد التحول ليست عبارة عن جزء : إنها تؤلف قصيدة منفردة ذات شكل جميل . ولها بداية وتطور ونهاية لا يمكن أن تكون أكثر منطقية مما هي عليه . ومن المستحيل قطعاً أن تكون آخر فقرتين عبارة عن فقرتين افتتاحيتين لجزء ثامن غير منتهٍ ، كما يوحي به العنوان . كما أنه لا يمكن أن يكون هذان الجزآن في شكلهما الحاضر « جوهراً لكتاب سابع » إلا إذا كان ذلك الكتاب مختلفاً في بنيته عن الكتب الموجودة اختلافاً لا يمكن تصوره . وتصل بنا القصيدة إلى « يوم الراحة » للشاعر بعد مساعيه الستة العظيمة في الخلق . ولا يوجد أي شيء يمكن أن نصفه « بعدم الكمال » في أي نقطة من النقاط .

---

(١) يطلق هذا اللقب على الهه الضياء الرئيسية بشكل عام لدى الرومان — المترجمة

(٢) « الماسك » مسرحية قصيرة (في القرنين ١٦ و ١٧) يمثلها ممثلون مقنعون — المترجمة

(٣) كتاب من القطع الاعظم (مؤلف من صفحات يزيد طولها على ٣٠ سم) — المترجمة

وكي نبين الوحدة في مليكة الجان ، علينا أن نتفحص الصور المجازية في القصيدة مفضلين ذلك على تفحص رمزيتها . إن من عادة سبنسر التقنية المنبثقة عن رؤى رمزية كتبها في حداثته ، أن يبدأ بالصورة وليس بالترجمة الرمزية لها . وعندما يقول في بداية الجزء النهائي من الكتاب الثاني :

الآن يبدأ هذا الاطار الجيد لضبط النفس في الظهور بوضوح

يشعر الانسان أن الاطار قد بني من الشخصيات والأماكن التي تعلن ماهيتها بوضوح ، ولا تُرى من خلال ظلالها الأخلاقية أو التاريخية . يقدم سبنسر القصيدة بأكملها بسونيتات موجهة إلى أشخاص مؤهلين لأن يصبحوا رعاة له ، مخبراً العديد منهم أنهم سيظهرون في مكان غير محدد من القصيدة : والمعنى المتضمن أن هؤلاء القراء عليهم أن يقرؤا الرمزية كما يشاؤون . وان إشارة سبنسر إلى الرمزية « كمجاز غامض » أو « مغلفة بشكل معتم » يؤكد غموضها المقصود . نحن نعرف أن بلفيب تشير إلى اليزابيث ، لذا عندما يتكلم تيمياس « عنها ، هي التي تخدمها السماوات وتلتمسها » نتساءل ، كما توحي طبعة من الطبعات ، فيم إذا كان هناك إشارة إلى العاصفة التي حطمت الارمادا ؟ أذكر هذا كمثال على مقدار الذاتية التي يمكن أن تكون عليها القراءة الرمزية . وعلى الغالب لا تكون الرمزية مجرد غامضة ، بل مشوشة أيضاً كما هو الحال من عمل واحد من أعظم شعرائنا الرمزيين ، ألا وهو حكاية الأم هبرد Mother Hubberds Tle حيث يتجادل الثعلب مع القرد أيهما أكثر شبهاً بالانسان ومن ثمّ جدارة بارتداء جلد الأسد . وفي حوادث عرضية كمقررات آرتيغال الشرعية ، أيضاً ، نرى أن سبنسر ، خلافاً للمتون ، شاعر ذو طاقة محدودة جداً على تشكيل المفاهيم .

وهو بمثابة عاجز ، إذا لم يتوفر لديه نوع من التصور يجعله يبدأ في التفكير . إنني أبعد ما يكون عن التحريض « بترك الرمزية جانباً » أثناء قراءة سبنسر ، لكن من الجلي أن الصور المجازية أهم منها . إذ لا يستطيع الانسان أن يبدأ في بحث الرمزية دون استعمال الصور المجازية . لكنه يستطيع أن يقوم بتحليل منهك للصور دون ذكر الرمزية مرة واحدة .

خطوتنا الأولى هي أن نجد بنية عامة للصور المجازية في القصيدة ككل . وبالنسبة لشاعر شعبي كسبنسر علينا أن لا نتوقع وجودها في حوزته الخاصة ، كما يمكن أن نفعل بالنسبة لبليك أو شيلي أو كيتس . من الأفضل أن نبحث عنها في البديهيات والافتراضات التي كان يشترك فيها سبنسر مع شعبه ، والتي تشكل أساس وسائل اتصاله المبدعة : وقد تستطيع أناشيد التحول التي تعطينا مفاتيح كثيرة لفهم معنى مليكة الجان بشكل عام ، ان تساعدنا هنا أيضاً .

العمل في أناشيد التحول يشمل أربعة مستويات من الوجود مميزة عن بعضها البعض : أولها مستوى التحول ذاته ، وهو مستوى الموت والانحلال ثم الفناء والذي يمكن ، لو كانت هذه القصيدة تستعمل التصنيف الأخلاقي ، أن يكون أيضاً مستوى الاثم . بعده يأتي عالم التجربة العادية ، بما فيه طبيعة العناصر الأربعة ، والذي يسيطر عليه التحول أيضاً . ورمزه المركزي هو الدورة — دورة الأيام والشهور والساعات التي يبرزها التحول كدليل على سيادته . في هذه الدورة يوجد عنصران : التغيير الذي هو ملك التحول دون شك ، ثم مبدأ في النظام أو التكرار الذي يحدث ضمنه التغيير . لذا فان برهان التحول ليس مقنعاً ويمكن أن يرتد ضده بسهولة . فوق عالمنا توجد الطبيعة العليا ، النجوم في

(١) انظر ملاحظات المؤلف في نهاية الكتاب — المترجمه

مجراها ، عالم دوري لكنه خالد ولا يتغير في جوهره . هذا العالم العلوي هو كل ما تبقى من الطبيعة كما خلقها الله أصلاً ، الحالة الموصوفة في قصة الكتاب المقدس عن جنة عدن والأسطورة الكلاسيكية عن العصر الذهبي . حاكم هذا العالم هو جوبيتر ، مسلحاً بالقوة التي هي « اليد اليُمنى للعدل والمرفوعة بحق » ، في عالم يقاوم الفوضى والشر . الا أن جوبيتر ، مهما تبجح وتوعد ، ليست له سلطة على التحول . هذه السلطة تخص إلهة الطبيعة التي هو نائب عنها . إذا أمكن التخلص من التحول في عالم التجربة العادية ، فبالامكان عندئذ إعادة توحيد الطبيعة العليا والسفلى ، ودخول الانسان من جديد في العصر الذهبي ، واستبدال حكم « ابن ساتورن » بحكم ساتورن (١) نفسه . فوق الطبيعة يوجد الإله الحقيقي الذي يلتمسه التحول عندما يزيح جوبيتر من طريقه ، والذي يبتهل إليه في الفقرة الأخيرة من القصيدة ، والذي يظهر لدى الاشارة إلى تجلي (٢) المسيح . كالسراب خلف اجتماع الآلهة الثانويين . الانسان يولد في الثالث من هذه العوالم ، وهو الطبقة المادية المعروفة لاهوتياً « بالساقطة » والخاضعة لحكم التغير . ورغم وجوده في هذا العالم إلا أنه ليس منه . إنه حقاً ينتمي إلى الطبيعة العليا التي كان يشكل جزءاً منها قبل سقوطه . وطبقته الطبيعية المادية هذه أو بكلمة أخرى عالم الحيوان والنبات هو عادة محايد أخلاقياً : منذ ولادته يواجه الانسان بجدلية أخلاقية . فاما أن يهبط نازلاً إلى الاثم أو يرتفع صاعداً إلى بيته الانساني اللائق . وهذا الأخير يمكن أن يصل إليه بالتمرين على الفضيلة ومن خلال التعليم الذي يشمل القانون والديانة وكل ما كان يعنيه الإليزابيثيون بكلمة الفن . والسؤال حول صحة اشتمال الفن

(١) ساتورن : اله الزراعة عند الرومان ويقال إنه والد جوبيتر — المترجمة

(٢) التجلي : تغير هيئة المسيح على الجبل — المترجمة

على الشعر والرسم بالألوان الزيتية ثم الموسيقى ، كان موضع النقاش في أيام سبنسر . ويفسر لنا السبب الذي اتخذ النقد من أجله في هذه الفترة شكل الاعتذار . كشاعر ، آمن سبنسر بالحقيقة الأخلاقية للشعر وبتأثيره كعامل تربوي . وكبيوريتاني (١) ، كان حساساً تجاه اساءة استعمال الفن وانحرافه الذي كان من شأنه أصلاً إثارة السؤال حول قيمة الفن الأخلاقية . وهو يظهر شعوره بأهمية هذا السؤال في وصفه لتعريشه النعيم .

يعني سبنسر بكلمة « الجن » عالم الطبيعة البشرية التي تم تحقيقها . وهو عالم « من طراز عتيق » يمتد إلى الوراء إلى جنة عدن والعصر الذهبي . وقد وقع اختيار سبنسر على الأمير آرثر ليكون الشخص الرئيسي فيه كما يقول لنا « لأنه أبعد ما يكون عن التعرض لخطر جسد الزمن الحاضر وشكوكه » . هذا العالم يشغل الخير ذاته الذي يشغله العالم المادي العادي ، وهذه حقيقة تجعل الاشارات الضمنية المعاصرة ممكنة . غير أن تسلسلها الزمني مختلف . وهو ليس بعالم خالد : فنحن نسمع بمروز الشهور والسنين . إلا أن الزمن يبدو مقصَّراً بشكل غريب ، وكأنه يتبع ايقاع الحياة المحسوسة بدلاً من أن يكون السبب في إنشاء هذا الايقاع . مثل هذا التقصير في الوقت يوحي بعالم من الأحلام وإشباع الرغبات مثل أراضي الجن الموجودة في كوميديا شكسبير . ولكن سبنسر بشعوره السياسي القلق بأن ثمن السلطة هو اليقظة الدائمة ، لا يسمح على الاطلاق لشخصياته الفاضلة حتى بمجرد النوم فكيف يسمح لهم بالحلم ؟ وأما النصوص التحذيرية الناعسة التي أثرت على مقلديه إلى حد كبير ،

(١) البيوريتاني : متطهرة في جماعة بروتستانتيه في انكلترا ونيوإنجلند في القرنين (١٦ و ١٧) طاليت بتبسيط طقوس العبادة والتمسك الشديد بأهداب الفضيلة — المترجمة

فهي مقترنة بالهلاك الروحي . إنه يخبرنا ان النوم هو واحد من أقسام العالم السفلي الثلاثة ، أما القسمان الآخران فهما الموت والجحيم . ولولا أن الليل ، كنظيره الموسمي الشتاء ، يرمز إلى عالم أسفل عالم الجن لكانت خطبة الأمير آرثر المسهبة ضد الليل خطبة غير مناسبة . قد تكون رؤيا عالم الجن عبارة عن حلم للمؤلف ، مثلها مثل حجة كرستيان التي تعرض على أنها حلم لمؤلفها بنيان . إلا أن ما يحلم به الشاعر هو الجهد المضني المادي والفكري والروحي الذي يتطلبه الاستيقاظ في عالم الانسانية الواقعي .

في العالم المادي العادي يختلط الخير والشر بشكل لا ينفصم . كذلك يصعب التمييز بين الاستفادة من الطاقات الطبيعية وإساءة استعمالها . الحوافز مختلطة والسلوك غير متوافق . ولا يوضح هذه الصورة سوى عالم الجن ، مطلب الفضيلة المحقق . إذ ما تراه فيه الآن هو منطق أخلاقي تام . أما العالم المادي المختلط فينفصل إلى عالم إنساني أخلاقي ، وآخر شيطاني . في هذا المنظور ، الأبطال والأشرار هم ببساطة بطوليون وأشرار . الشخصيات إما بيضاء أو سوداء تعمل من أجل المطلب أو ضده . وللحق دائماً قوة عليا في المدى الطويل . لأننا ننظر إلى الحقيقة من منظور الانسان كما خلق أصلاً في صورة الله ؛ دون أن يختلط عليه الفرق بين السماء والجحيم . نستطيع الآن أن نرى الطبيعة المادية كمصدر للطاقة ، وأن هذه الطاقة تستطيع أن تجري فقط في واحد من هذين الاتجاهين المتضادين : نحو تمامها أو نحو هلاكها . تقول الطبيعة للتحول « لقد سعيت إلى هلاكك برغبتك » وتظهر الفرق بينه وبين هؤلاء الذين يناضلون للخروج من الدورة الطبيعية « فيسعون إلى كمالهم بواسطة القدر » .

إن سبنسر ، بلغة هاملت ، لا يهمه أن يرفع المرآة للطبيعة إلا إذا استطاع بذلك أن يُرى الفضيلة قسماتها والازدراء صورته . نادراً ما يتحول أشخاصه الأشرار إلى الخير ، وعلى الرغم من وجود شخص فاضل واحد تكون نهايته سيئة مثل سير تيربين في الكتاب الخامس ، فان هذا الشذوذ يثبت القاعدة ، ومصيره هذا يحدد نقطة رمزية تتعلق بالعدل . في بعض الأحيان يصطدم الكاتب القاص مع المربي الأخلاقي لدى سبنسر ولكن ليس لمدة طويلة . فعندما يبدي مالبيكو استعداده لاسترجاع هيلينو من السواطير ، يصبح عنصراً ذا كبرياء ولكنه مثير للشفقة في آن واحد . غير أن سبنسر لا يسمح لتعاطفه الدرامي مع مالبيكو أن يتطور . إذ أن بنية عمله لا يمكن أن تحتوي أي سلوك معقد ، أو حوافز مختلطة ، أو ذلك النوع من الطاقة الجارفة للشخصية التي تجعل الاعتبارات الأخلاقية تبدو أقل أهمية كما يحدث بالنسبة لجميع أبطال شكسبير ، أو حتى بالنسبة لشيطان ملتون ذاته .

لذا فان مليكة الجان قصة رومانسية بالضرورة ، لأن الرومانسية هي النوع الصالح للتشخيص البسيط ، الأبيض والأسود . وان الصور المجازية لهذه القصة الرومانسية منظمة طبقاً لقانونين رئيسيين : الأول هو الدورة الطبيعية ، أي تقدم الأيام والفصول ، والثاني هو الجدلية الأخلاقية ، حيث تُحاكى على سبيل السخرية رموز الفضيلة بنظائرها الشريرة أو الشيطانية . فأي رمز من الرموز يمكن استعماله لكلا النقيضين ، أي يمكن أن يكون فاضلاً أو شيطانياً حسب سياقه . مثال واضح على ذلك هو رمزية الذهب . الرموز الدورية خاضعة للرموز الجدلية . وبكلمات

(١) الساطور : اله من الهة الغابات لدى الاغريق ، له ذيل وأذنا فرس ، كان يتميز بانغماسه الشديد بالملذات وولعه باللهو والمعاقبة — المترجمة

أخرى التحول الأعلى من الظلام إلى الفجر أو من الشتاء إلى الربيع يرمز عادة إلى الصعود في المنظور من الطبيعة المادية إلى الانسانية . التجربة العادية ، عالم الطبيعة المادية المحايدة أخلاقياً لا تظهر كذلك في مليكة الجان ، إلا أن مكانها في خطة سبنسر يُرمز إليه بالحوريات (١) والأرواح الأولية الأخرى أو بالسواطير التي ربما يرعبها منظر « أونا » أو يجعلها أليفة ، أو يثيرها منظر « هيلينور » على الأكثر بشكل فطري . أما ساتيرين ، كما يدل عليه اسمه والعديد من عبارات التورية المقصودة ، فهو رجل حسن الطباع ، كما أن اثنين من الأبطال الرئيسيين ،ردكروس وآرتيغال ، يقال صراحة أنهما من سكان هذه الأرض وليسا مثل غايون من سكان عالم الجن . ما يعنيه هذا عملياً أن بحثهما يشمل جانباً كبيراً من الرمزية التاريخية .

في رسالته إلى رالي يتحدث سبنسر عن أربعة وعشرين كتاباً ، اثني عشر منها للبحث في الفضائل الخاصة للأمير آرثر ، والاثني عشر الأخرى للبحث في الفضائل العامة التي ظهرت له بعد تتويجه ملكاً . إلا أن سبنسر تخلص حتماً من هذا الشبح المرعب وبسرعة كبيرة . فاذا نظرنا إلى الفضائل الست التي تناولها بالبحث نستطيع أن نرى أن الثلاث الأولى ، القداسة ، الاعتدال والعفة هي أساساً فضائل خاصة ، وأن الثلاث الأخرى الصداقة والعدل والكياسة هي فضائل عامة . وكذلك فان كلتا المجموعتين تبدوان وكأنهما تجريان في نوع من التعاقب الهيغلي (٢) . ومن بين جميع الفضائل العامة ، الصداقة أكثرها خصوصية

---

(١) الحورية : اله ثانوية من إلا هات الطبيعة التي كانت تمثلها الميثولوجيا القديمة على صورة عذارى فاتنة تقيم في الجبال والغابات والمروج والمياه — المترجمة

(٢) نسبة إلى الفيلسوف هيغل — المترجمة

وشخصية ، والعدل أكثرها عمومية ولا شخصية ، والكياسة تبدو وكأنها تجمع الاثنتين ، إذ أن كاليدور تميز بقدرته على الصداقة ومع ذلك كان قادراً على القبض على الحيوان الثاغي الذي تملص من آرتيغال . وبشكل مشابه ، من بين جميع الفضائل الخاصة ، القداسة أكثرها اعتماداً على النعمة الإلهية والالهام ، ولذا فان الصور المجازية في الكتاب الأول رؤيوية ومتعلقة بالكتاب المقدس ، وتقدم الفضائل اللاهوتية . أما الاعتدال ، خلافاً لما سبق ، فهو فضيلة يشترك فيها الوثني والمستنير ، وهي مطلب أساسي وفضيلة شعبية إلى حد ما (يفقد غايون حصانه في وقت مبكر من هذا الكتاب ولا يسترجعه قبل الكتاب الخامس) ، لذا فان الصور المجازية في الكتاب الثاني كلاسيكية ، والكثير منها مستمد من الاوديسا ومن علم الأخلاق الأفلاطوني والارسطو طاليسي . والعفة التي يصفها سبنسر بأنها « أغلى كثيراً من البقية » فيبدو أنها تجمع شيئاً من كلتا الاثنتين ، إذ لا يُحسم القتال بين ردكروس وغايون ، بينما نجد بريتومارت ، بفضل رمحها المسحور ، أقوى بشكل واضح من غايون ، ولا تحتاج مطلقاً لمساعدة ردكروس في القلعة البهيجة .

نلاحظ أن سبنسر ، كما الحال بالنسبة للمتون في كومس ، يعتبر العفة وليست المحبة ، الفضيلة الخاصة العليا . والمحبة بمعنى المحبة المسيحية ، لا تناسب خطة مليكة الجان . فبالنسبة لسبنسر تعني بشكل رئيسي محبة الله للإنسان ، كما هي مصورة في ترتيلة الحب السماوي ، وليست محبة الإنسان لله . تظهر كلارسا في الكتاب الأول ، إلا أن صلاتها الرئيسية توجد مع العطف الذي تقرنه « بالإحسان » . وتظهر أغاني في الكتاب الرابع ، إلا أنها شخصية ثانوية جداً وغبية إلى درجة تجعلنا نتساءل إن كان سبنسر يعرف دلالة هذه الكلمة أم لا . لذا ، ورغم

أن الكتاب الأول هو الكتاب الوحيد الذي يبحث صراحة في الصور المجازية المسيحية ، فانه لا ينتج عن ذلك أن القداسة هي الفضيلة العليا . إن سبنسر لا يبحث بما يعطيه الله للإنسان ، بل بما يفعله الانسان بهذه العطايا ، وفهم ردكروس للقداسة هو غير أكيد من وجهة النظر الانسانية .

في جانب من جوانبها ، مليكة الجان عبارة عن بحث تربوي معتمد قبل غيره من الأبحاث في ذلك الوقت ، على حقيقتين اجتماعيتين رئيسيتين في عصر النهضة ، وهما الأمير ورجل الحاشية ، خادم الأمير . أبطال سبنسر هم رجال الحاشية الذين يخدمون مليكة الجن والذين يشكلون مجازياً جسم الأمير آرثر وعقله . وكي يبين الحقيقة الأخلاقية للشعر ، كان على سبنسر أن يفترض وجود علاقة بين البحث التربوي وأعلى أشكال الأدب . بالنسبة لسبنسر ، كما هو بالنسبة لمعظم الكتاب الاليزابيثيين فان أعلى أشكال الشعر هي إما الملحمة أو المأساة . والملحمة بالنسبة له تبحث بشكل أساسي أعمال الأمير البطل أو القائد . كما أن أعلى أشكال النثر هي إما الرؤيا اليوتوبية المحددة في حوار أفلاطوني أو فن القصة الرومانسية على شاكلة أركيديا Arcadia لسدني ، وإما وصف لتربية المثالية لأمير مثالي ، ونموذجه الكلاسيكي هو سيروبيديا Cyropaedia لزينيفون . على أن تفضيل سبنسر للشكل الذي استعمله زينوفون على الشكل الأفلاطوني واضح في رسالته إلى رالي . وهذا الرأي الرفيع في التربية غير منفصل عن رأي سبنسر في العلاقة بين الطبيعة والفن . بالنسبة لسبنسر ، كما هو بالنسبة لبيرك عدة قرون فيما بعد ، الفن هو طبيعة الانسان — بل هو الطبيعة على الصعيد الانساني ، أو ما يدعوه سدني الطبيعة الثانية . إنه عالم « ذهبي » إذا أردنا أن نستعمل

تعبيراً آخر لسدني ، لأنه بصفة خاصة عالم العصر الذهبي ذاته وبالمغايرة مع العالم النحاسي للطبيعة المادية . لذا فالفن ليس أقل طبيعية من الطبيعة المادية — الفن ذاته هو الطبيعة ، كما يقول بوليكسينز في حكاية الشتاء — ولكنه الطبيعة المهذبة اللائقة للحياة البشرية .

التربية الخاصة والعامة ، إذاً ، هي الأفكار الرئيسية في مليكة الجان . وإذا كان علينا أن نجد كلمة واحدة للفضيلة التي تشكل الأساس للتربية الخاصة . فان أفضل كلمة قد تكون الاخلاص : ولاء لا يتزعزع إلى مثل أعلى فندعوه فضيلة ، وإلى سيدة واحدة فيسمى حباً ، وإلى متطلبات سعي الانسان فيلقب شجاعة . الاخلاص على صعيد المسعى الانساني البحت هو ثقة تامة ، رؤيا القداسة التي نعيش فيها . وعلى الصعيد الطبيعي هو الإعتدال ، أو القدرة على العيش إنسانياً في عالم مادي . أما اللفظ المماثل لفضيلة التربية العامة فربما يكون التوافق أو الانسجام . وعلى الصعيد المادي ، التوافق هو الصداقة وأيضاً المقدرة على إحراز مجتمع إنساني في الحياة العامة . وعلى الصعيد الانساني البحت نجد أن العدل والإنصاف هما أساس المجتمع .

في الكتابين الأولين تبلغ الرمزية الذروة في مكان نستطيع تسميته « بيت التعرف » : بيت القداسة في الكتاب الأول وبيت ألما في الكتاب الثاني . في الكتاب الثالث الذروة هي رؤيا نظام الطبيعة في جنات أدونيس . الجزء الثاني يكرر الخطة نفسها : لدينا بيوت تعرُّف في معبد فينوس في الكتاب الرابع وقصر ميرسيلا في الكتاب الخامس ، ورؤيا ثانية لموضع النعيم في نشيد جبل أسيدال في الكتاب السادس ، حيث يظهر نفسه مع الهات الحسن الثلاث . ثم تتعاقب الرموز كما يلي : الاخلاص في بيئة الطبيعة البشرية ، الاخلاص في بيئة الطبيعة المادية ، الاخلاص

في بيئة الطبيعة ككل . أو على سبيل الاختصار ، الاخلاص البشري ، الاخلاص الطبيعي ، الطبيعة ، التوافق الطبيعي ، التوافق البشري ، الفن . من الواضح أن مثل هذه الخلاصة مقبولة كما هي عليه ، إلا إنها لا تعطي إلا فكرة عن كيفية اتصال هذه الكتب ، وكيفية انسياب الرمزية من الكتاب الواحد إلى الآخر .

إن مفهوم المستويات الأربعة للوجود ، والرموز المستعملة لتمثيلها تأتي من تراث سبنسر الثقافي بشكل عام ومن الكتاب المقدس بشكل خاص . ويصف الكتاب المقدس ، كما قرأه سبنسر لأهدافه الخاصة ، كيف سكن الإنسان أصلاً عالمه الانساني الخاص ، جنة عدن ، ثم خرج منه إلى العالم المادي الحاضر الذي سقط فيه . وبسقوطه ، فقد الانسان شجرة الحياة وماءها . تحته الجحيم ، الممثل على الأرض بممالك العبودية ، مصر ، بابل وروما ، ويرمز إليه بأفعى عدن ، أو الشيطان أو وحش الماء الذي يدعوه الأنبياء لوياثان (١) أو التنين . والانسان يُفتدى بمطلب المسيح الذي يعد تغلبه على العالم هبط إلى الجحيم وفي ثلاثة أيام تغلب عليه أيضاً . وفي الفن يُرمز إلى هبوطه عادة بمهاجمته فم تنين مفتوحاً وعندما يرجع منتصراً يحمل علماً عليه صليب أحمر خلفيته بيضاء ، واللونان يمثلان دمه ولحمه . في نهاية الزمن يهلك تنين الموت نهائياً ، ويعود الانسان إلى عدن ، ويسترجع ماء الحياة وشجرتها : في المسيحية ، هذه الأخيرة يُرْمَزُ إليها بالطقوس المقبولة في الكنيسة البروتستانتية الا وهي التعميد والقربان المقدس .

ويتبع بحث الفارس ردكروس في الكتاب الأول رمزية البحث

---

(١) لوياثان : وحش بحري يرمز إلى الشر في الكتاب المقدس — المترجمة

الذي يقدم به المسيح . فهو يحمل شعار الصليب الأحمر ذاته على خلفية بيضاء . والوحش المتوجب عليه قتله هو « ذلك التنين العجوز » (الرباعية إلى الجزء (١١) ، قارن سفر الرؤيا (١٢) ، ٩) الذي هو مماثل لكل من شيطان الكتاب المقدس ، واللوياثان وأفعى عدن . والهدف من قتله هو إرجاع والديّ أونا . وهما آدم وحواء ، إلى مملكة عدن التي تشمل العالم كله الذي اغتصبه التنين . ويستمر طغيان مصر وبابل والامبراطورية الرومانية عن طريق طغيان الكنيسة الرومانية ، ويتنبأ سفر الرؤيا ، كما قرأه سبنسر ، بسطوة هذه الكنيسة في المستقبل ، ثم انهدامها النهائي في رؤيا التنين والبغي الكبيرة ، والأخيرة متماهية مع دويسا . ويحارب القديس جورج التنين ثلاثة أيام في جنة عدن وماء الحياة وشجرتها ينعشانه في اليومين الأولين على التوالي .

إلا أن عدن ليست هي السماء : إنما هي بالنسبة لسبنسر وكذلك دانتي قمة المطهر الذي يعبره القديس جورج في بيت القداسة . هي عالم الطبيعة الانسانية المستردة ، كما كانت أصلاً والتي يمكن أن تبقى كذلك إذا زال منها الاثم . وكذلك فان القديس جورج ليس هو المسيح ، بل مجرد الشعب الانكليزي وهو يحاول أن يكون مسيحياً . والتنين الذي ربما يكون جزءاً من الشيطان — أقل شيطانية بكثير من آركماغو أو دويسا ، اللذين يبقيان بعد انتهاء الكتاب . إذ لا يمكن لوحش ، مهما كان كريهاً ، أن يكون شريراً حقاً : فالشر يتطلب اساءة استعمال الذكاء ، وقد رسم سبنسر تنينه بشيء من التقدير لحقيقة ذكرها في مقالة لفاليري ، وهي أنه في الشعر ، نجد على الدوام أن أشد المخلوقات إخافةً تتصف بلمسة طفولية :

ومر تجاهه بشكل مفزع

رافعاً صدره المرقط عالياً إلى الأمام
قافزاً على العشب الهشيم مراراً
لسروره العظيم بضيفه الجديد (I ، XI ، ١٥)

لذا فان مسرح العمليات في الكتاب الأول يظل عالماً إنسانياً . وتبدو السماء الحقيقية فقط في رؤيا القدس في نهاية الجزء العاشر وفي لمسات أخرى قليلة ، مثل الزوج الخفي لكلاريسا والموسيقى السماوية التي تسمع في خلفية الخطوبة الأخيرة . عدن هي ضمن نظام الطبيعة إلا أنها أرض جديدة مرتفعة إلى الأعلى ، أو طقوسياً في صف واحد مع سماء جديدة . والاتجاه الرئيسي للصور المجازية هو أيضاً إلى الأعلى : وهذه الحركة المتجهة إلى الأعلى هي الفكرة الرئيسية في بيت القداسة وفي البحث الأخير ، وفي أفكار ثانوية مختلفة كعبادة السواطير لأونا .

لقد تكلمنا عن مبدأ المحاكاة الرمزية ، الذي نصادفه في جميع كتب مليكة الجان . الفضائل لا تتغاير فقط مع مضاداتها الشريرة ، بل أيضاً مع الرذائل التي لها أسماء ومظاهر مشابهة . وهكذا فان الوسط الذهبي يُحاكي بسخرية بالأوساط الذهبية التي يقدمها مامون (١) . كما أن « ذلك الجزء من العدل ، الذي هو الانصاف » في الكتاب الخامس يُحاكي بتهكم بما يغط به المارد من مساواة فوضوية في الجزء الثاني . وهكذا دواليك . وبما أن الفكرة الرئيسية في الكتاب الأول هي الثقة ، أو الاخلاص الروحي ، فان أشد المحاكاة تهكماً من هذا النوع هو بين فيدليا أو الثقة الحقيقية ، ودويسا التي تدعو نفسها فيديسا . تمسك فيدليا قدحاً ذهبياً من الخمر والماء (يظهر عادة في نماذج رومانسية أخرى

(١) مامون — شيطان الجشع أو حب المال — المترجمة.

على أنه الكأس المقدسة (١) . إلا إن إشارة سبنسر الواحدة إلى الكأس المقدسة تدل على اهتمامه به) . كما تمسك دويسا قدح بغي بابل الذهبي . ويحتوي كأس فيدليا أيضاً على أفعى (أفعى موسى النحاسية المخلّصة التي ترمز إلى صلب المسيح) ، وتجلس دويسا على تنين سفر الرؤيا الذي هو مجاز مماثل لأفعى عدن . ثم يؤكد على قدرتها على إحياء الموتى . فتحيي سانجوي من الموت بقدرة إيسكولابيوس الذي يكون شعاره الأفعى . ومن بين جميع أنواع المحاكاة التهكمية في الكتاب الأول ، فان أهمها بالنسبة للصور المجازية في القصيدة بشكل عام ، هو المحاكاة الساخرة لشجرة الحياة ومائها في عدن . هذه الرموز لها نظائرها الشيطانية في الشجرتين المصعوقتين في كل من فرادبيو وفراليسيا ، وفي النافورة الصاعقة التي يشرب منها القديس جورج في الجزء السابع .

وهكذا فان الكتاب الأول يرينا بوضوح شديد ما دعوناه باخضاع الرموز الدورية للرموز الجدلية : شجرة الحياة ومائها . وهما أصلاً رمزان لعودة الحياة والربيع ، يكونان هنا رمزين للبعث ، أو التغيير الدائم من حياة في الطبيعة المادية فوق الحيوانات إلى حياة في الطبيعة الانسانية تحت الله . والأهمية الرئيسية للكتاب الثاني هي أيضاً جدلية ، ولكن في الاتجاه المعاكس ، إذ يهتم الكتاب بالحياة البشرية في العالم المادي العادي ، وبانفصاله عن العالم الشيطاني تحته . خميلة النعيم هي محاكاة ساخرة لعدن ، وكما أن ذروة الكتاب الأول هي معركة القديس جورج التي دامت ثلاثة أيام مع تنين الموت ، فان الذروة القصصية

(١) الكأس المقدسة (التي شرب المسيح منها في العشاء المقدس والتي راح المسيحيون فيما بعد يجدون في البحث عنها) — المترجمة

للكتاب الثاني هي بقاء غايون ثلاثة أيام في العالم السفلي . وهذه هي الذروة على الأقل إلى الحد الذي يتعلق ببطولة غايون ، إذ أن آرثر هو الذي يهزم ماليغر ، وبالمر حقاً هو الذي يقبض على اكريزيا .

لذلك ، يجب علينا أن نتوقع وجود الكثير من المحاكاة الساخرة الشيطانية للرموز في الكتاب الأول ، خاصة بالنسبة لشجرة الحياة ومائها وما يتعلق بها من رموز . في البداية نلاحظ أن اكريزيا ، مثل دويسا ، تمسك بقدح الموت الذهبي ، ومثل فيديا قدحها مملوء بالخمر والماء (« باخوس مع الحورية ») . ويتبع ذلك روديمين بيديه الملطختين بالدم واللتين لا يمكن غسلهما . ويقول سبنسر عن يدي ردكروس أنهما « معمدتان » بعد أن يتراجع ساقطاً في بئر الحياة ، وحادثة روديمين هذه هي بشكل جزئي اشارة إلى الخطيئة الأصلية ، التي لا يمحوها إلا التعميد أو الغسل في « بئر الحياة » . وتظهر النظائر الشيطانية لكل من الشعارين في مشهد الجحيم في غار مامون وذلك بالنسبة لكل من بايليت وتانتالوس . بايليت ، الذي يغسل يديه إلى الأبد دون فائدة ، يكرر صورة روديمين في محيطها الشيطاني ، وتنتالوس هو المحاكاة الساخرة المماثلة للقربان الرباني . هذه الشخصيات مسبوقة بوصف لشجرة التفاح الذهبية في حديقة بروزدبينا ونهر كوكتيس . ويوجد إسهاب كبير في صور الأشجار والمياه التي تحويها خميلة النعيم .

أما أن ترفض نافورة حورية ديانا تنظيف يدي روديمين فذلك يشير إلى الدور الثانوي لديانا في رمزية سبنسر . ومن الواضح ، إذا قارنا وصف فينوس في الكتاب الرابع بوصف الطبيعة في أناشيد التحول ، أن فينوس تمثل نظام الطبيعة بكامله في ناحيته الانسانية العليا كما تمثله في ناحيته المادية السفلى . ما تمثله ديانا هو مقاومة الفساد الذي يرمز إليه

بعدم العفة . وهذه المقاومة هي بداية الادراك الأخلاقي ، وبالطبع جزء أساسي منه على الدوام . لذا فان ديانا لدى سبنسر تشبه قليلاً القانون لدى ملتون الذي يستطيع أن يكتشف الاثم ولا يستطيع إزالته . وعندما لمح فونّس ديانا عارية في أناشيد التحول فان هذا يوازي بعض الشيء ثورة الطبيعة السفلى على العليا الممثلة بدَفْع التحول نفسه إلى السماء مكان سينثيا ، التي هي شكل آخر من أشكال ديانا . وان عذرية اليزابيث قد أجبرت سبنسر طبعاً أن يعطي ديانا مقاماً عالياً ، وكذلك بلفيب التي هي تحت حمايتها . ولكن لأسباب رمزية وسياسية فضل سبنسر أن يجعل مليكة الجان امرأة شابة مقدمة على الزواج مثل بريتومارت . في غضون ذلك ، نجد أن صورة مليكة الجان العذراء هي التي يحملها غايون على درعه . (وغايون هذا ، بما يتصف به من مركب أخلاقي كامل ، شديد الشبه بصورة مذكرة لديانا .

الاعتدال لدى سبنسر هو فضيلة سلبية نوعاً ما ، وهو مقاومة الشعور بالعمل المندفع . وذلك ضروري لمعرفة فيما إذا كان العمل صاعداً أو نازلاً في الجدلية الأخلاقية . العمل الواعي هو العمل الحقيقي أي Proairesis بتعبير أرسطوطاليس . أما العمل المندفع فهو حقاً عمل مزيف أو انفعال يتحول تدريجياً إلى السلبية . الحياة الانسانية في العالم المادي لها بعضُ من صفات جيش احتلال ، كما يرمز إلى ذلك حصن إلما المحاصر . ويحوي بيت إلما شيئين بشكل خاص : الثروة بمفهوم رَسْكن عن الرفاه ، والجمال بمعنى التناسق الصحيح وتنظيم الأجزاء . والعدوان الرئيسيان لهذا البيت هما « الجمال والمال » ، وهما تابعا اكريزيا ومامون ، وعبارة عن أملاك خارجية ضرورية يستعملها العقل العملي ، ويظنها العقل السلبي غايات في حد ذاتها . الاعتدال أيضاً هو المزاج

الجيّد ، أو توازن الاخلاط (١) . وأعداء غايون هم بشكل رئيسي الاخلاط بالمعنى الاليزابيثي ، مع أن الاخلاط عادة يُرمز إليها بعناصرها المتناظرة معها . فبيروكليس السريع الغضب ، مثلاً ، مقترن بالنار ، وسيموكليس البارد بالماء . وان ساحة المعركة بين العقل العملي والسلبي هي منطقة الاحساس أي التدفق الثابت للانطباعات والمثيرات الآتية من العالم الخارجي والتي ينظمها العقل العملي ، بينما يخضع لها العقل السلبي فحسب . عادة ، يسيطر الخلط الدموي في العقل العملي ، بينما يصبح العقل السلبي ضحية للسوداوية ، وما يترتب عليها من ضعف مستمر في الارادة وفي القدرة على التمييز بين الحقيقة والوهم . وفي صورة سبنسر للعقل ، الخيال (فانتاستيس) يكون ميالاً إلى السوداوية وتأثير « ساتورن (٢) المائل » . وهو ليس مركز الخيال الشعري ، كما هو الحال بالنسبة للقصة الرومانسية في القرن التاسع عشر . أما عنوان فانتاستيس لجورج ماكدونالد ، كما يقول لنا المؤلف ، فلا يأتي من سبنسر بل من فينياس فليتشر ، الذي يختلف عن سبنسر بجعله فانتاستيس مصدر الفن . أما ماليغر ، قائد الهجوم على ألما ، فهو روح سوداوية ، وهو ينحدر من العنصر المناظِر في الأرض .

بعد أن يضع الحدود الجدلية القصوى لصورة المجازية ، يتقدم سبنسر ليبحث نظام الطبيعة على صعيديها الرئيسيين في الكتب الباقية . الاعتدال يتخذ مسلكاً متوسطاً بين العناية والاهمال ، الغيرة والعبث ، البخل والاسراف ، كهف مامون وتعريشة إكريزيا . اكريزيا نوع

(١) جمع خلط : الأخلاط الأربعة (الدم والبلغم والصفراء والسوداء) التي زعم القدماء أنها تقرر صحة المرء ومزاجه — المترجمة

(٢) ساتورن : زحل — المترجمة

من فينوس ، ولكنها تتصف بالشر ، وضحاياها ، موردانت متمرغ في دمه ، وسيموكليس وفيردانت ، أشبه ما يكونان بأدونيس ، يبدوان فاقدي الحياة ، مهدّمين أو خائفين . مامون رجل كبير السن له بيت يدعى فيلوتين . والكثير من الرمزية في الكتاب الثالث معتمد على هذين النموذجين الأصليين . القسم الأول يمهد السبيل إلى وصف جنات أدونيس في الجزء السادس ، مكرراً على الأقل ثلاث مرات الفكرة الرئيسية لفينوس وأدونيس . في باديء الأمر لدينا في الحصن البهيج بسط معلقة على الجدران تمثل القصة ، مع وصف مسهب ملحق به . وبعد ذلك تقوم بريتومارت (وهي بكل تأكيد أكثر بطلات الرومانسية حدة في الطبع) بجرح مارنيل على « شاطئه الأثير » حيث تكون الصور المجازية القربانية ، وعويل الحواري ، ونثر الزهور على النعش ، كلها صور تقليدية لأدونيس . بعد ذلك ، تكتشف بلفيب تمياس مجروحاً في فخذه بفعل رمح يستعمل في قتل الخنازير البرية . وكل من بلفيب وسايمونت والدة مارنيل ، لديهما أماكن مبهجة شبيهة بجنات أدونيس يلتجئون إليها طلباً للراحة . وفي الجزء الثاني من الكتاب لدينا ثلاثة أمثلة على علاقة الرجل العجوز بالمرأة الشابة : مالبيكو وهيلينور ، بروتيوس وفلوريميل ، بوزرين وأموريت . كل هذه العلاقات تتصف بالشر : ولا توجد نسخة عن هذه الفكرة ، تنسب إليها صفات مثالية . السبب هو أن النسخة المنسوب إليها صفات مثالية ستكون نظيرة لرؤيا المحبة في ترتيلة المحبة الإلهية . وهذا ربما يأخذنا خارج نطاق مليكة الجان ، أو على أي حال خارج الكتاب الثالث .

إن الشخصية البارزة الرئيسية في الكتابين الثالث والرابع هي فينوس محاطة من الجانبين بكيوبيد وأدونيس ، أو مرادفهما في الشعر الحديث

إيروس وناتانوس . فينوس وكيوبيد هما إلها الحب الطبيعي ، ولا يشكلان محاكاة ساخرة شيطانية ، بل محاكاة بسيطة للحب المسيحي ، وهذه المحاكاة هي القاعدة الرمزية للتراتيل الأربعة . كيوبيد ، مثل يسوع ، سيّد للآلهة وخالق للكون ، وفي ذات الوقت طفل ، علاقة فينوس به أشبه بعلاقة مريم بيسوع لكنها متصفة بالشهوانية . كما أن علاقة فينوس بأدونيس أشبه بعلاقة المنتحبة (١) بيسوع ولكنها أيضاً متصفة بالشهوانية . وبسبب كونها خنثوية فانها تلد كيوبيد دون مساعدة من الذكور (انظر كولن كلاوت يعود إلى بيته مرة ثانية ٨٠٠ ف ف) ثم تفقده وتذهب باحثة عنه . ويعود منتصراً في القناعيّة العظيمة في النهاية على شكل سيد جميع الكائنات .

إن جنة أدونيس ، بروحها الحارسة ومناخها المعتدل تماثل بعناية خميلة النعيم وتظهر فيها الحقيقة بوضوح إلى درجة تجعل من الخميلة مجرد سراب . إنها تقدم نظام الطبيعة على أنه عملية دورية للموت والتجدد ، وهذا النظام بريء أخلاقياً في حد ذاته ، إلا أنه ينتمي إلى مملكة التحول ، كما يدل على ذلك وجود عنصر الزمن . إن جنة أدونيس مماثلة لجنة عدن : إنها الطبيعة كما ستكون عليه إذا استطاع الانسان أن يعيش في عالمه الانساني اللائق أي العصر الذهبي « القديم » . انها عالم تكون فيه المادة ثابتة ولكن « الأشكال تكون مختلفة ثم تضمحل » . لذا فانها متعلقة جداً بفكرة التحول التي هي الرمز الرئيسي للمحبة الإلهية كما تخيلها الوثنيون .

من الطبيعي أن يكون لمثل هذا الحب شكله المنحرف ، وتمثله غيرة ماليبكو وبوزيرين وبروتيوس . وجميعهم يمثلون أشكالاً مختلفة

(١) المنتحبة : صورة تمثل العذراء تنتحب فوق جثمان المسيح – المترجمة

من أسطورة تيتونس وأرورا،أي المحب العجوز والعجز المقاوم . تهرب هيلينور إلى عالم السواطير ، عالم « طبيعي » إلى درجة تجعله خالياً من الاثم كلياً . وان تعذيب بوزيرين لأموريت ممثلاً الآلام المبرحة للحب الغيور فيتكرر على صورة أشكال مختلفة من النزف مثل « النهر الدموي الطويل » في سجادة الحائط التي تصور قصة كيوبيد . سواء كان الحب مؤلماً أم لا فانه هو الذي يجعل العالم يدور ، ويبقى على دوران دورة الطبيعة . وإن حب مارنيل وفلورميل بنوع خاص ، وما يوحي به اسماهما من مياه وخضرة ، هو الذي يبدو مرتبطاً بالدورة الطبيعية . فلورميل مسجونة تحت البحر خلال نوع من الشتاء الرمزي فتحل محلها فلورميل « مكسوة بالثلج » . ولا يبل مارنيل من مرضه الا عندما تبتعد أمه عن « الآلهة المائية » متجهة نحو الشمس ، وما أن يرى فلورميل حتى تعود إليه الحياة من جديد :

كما يشعر العشب الذي أيبسته حدة الشتاء القاسي بدفء انعكاس أشعة الشمس
كذلك يرفع رأسه ، الذي كان منحنياً من قبل ويبدأ في نشر ورقة أمام أشعة الشمس الجميلة .

(٣٤ XII IV)

إن الكتاب الرابع مليء بصور الإحياء الطبيعي . بعض هذه الصور موجودة في أماكن غير متوقعة على الاطلاق ، وتصل إلى الذروة في رمزية شجرة الحياة ومائها في بيئتها الطبيعية . يقال لنا في معبد فينوس « لا توجد شجرة لها اعتبار الا وكانت مزروعة هناك » . والجزء الثاني عبارة عن تدفق هائل للمياه . أما زواج التيمز بميدوي فيتم في قاعة بروتيوس . وبروتيوس كما يقال لنا في كتيبات الميثولوجيا هو روح

التحول ، الطاقة السائلة للمادة والذي يندفع خلال أشكال متعددة لا نهاية لها .

إن الدافع في الحب الجنسي هو الاتحاد في جسد واحد ، والذي هو جزء من رمزية الزواج المسيحي . لذا فالنهاية الأصلية للكتاب الثالث تترك سكودامور وأموريت متصلين بعناق يجعلهما يظهران على شكل خنثى واحدة . ويصبح سبب هذه الصفة الغريبة واضحاً في الكتاب الرابع حيث نعلم أن فينوس نفسها خنثوية ، وبالطبع كل المحبين المتعانقين هم مظاهر جديدة لفينوس . وبشكل طبيعي هذه الصورة تكون ملائمة للمحاكاة الشيطانية كما هي الحال في ولادة أولفانت وآرغانت ، الناتجة عن سفاح القربى . أما بريتو مارت فتراقب سكودامور وأموريت بشيء من الحسد ، متخذة قراراً عقلياً في أن تصل إلى ذات الوضع بمجرد أن تلقي آرتيغال أرضاً : إذ أن بريتومارت ، رغم كونها طاهرة كبليفيب ، الا أنها لم تأخذ على نفسها عهداً بالعذرية . ربما كانت امكانية وصولها إلى العواطف الانسانية ، هي التي يُرْمَزُ إليها بالجرح الدامي الذي أصابها به السهم في الجزء الأول من الكتاب الثالث ، وهي صورة تتكرر في الجزء الأخير بتناسق غير عادي حتى بالنسبة لسبنسر .

إن توسيعاً طفيفاً في رمز الاتحاد ذاته من خلال الحب يأخذنا إلى حقل الحب الاجتماعي أو الصداقة ، وهو فكرة الكتاب الرابع ، الصداقة تري ، بشكل أكثر وضوحاً حتى من الانفعال الجنسي ، قوة الحب كطاقة خلاقة ، مستخلصة العناصر الجوهرية من حالة من التشوش الكامل وذلك بجذبها الشبيه إلى شبيهه . ان النظير الانساني لتنظيم هذه العناصر هو التناسق أو الانسجام ، الذي يستعمل سبنسر من أجله رموزاً عديدة ، وخاصة السلسلة الذهبية ، وهي صورة يقدمها في الكتاب

الأول ثم يحاكيها ساخراً في سلسلة ترمز للطمع في كهف مامون . لدينا أيضاً صورة روحين (أو ثلاثة) متحدة في جسد واحد في الرواية المملة جداً عن برياموند ودياموند وترياموند . ومن الممتع أكثر أن يبدو سبنسر وكأنه يعتبر التراث الشعري مجتمع صداقة يضم أنواعاً متشابهة . في الكتب الستة جميعها في مليكة الجان ، يشير سبنسر فقط في الرابع منها بشكل صريح إلى مثليه العظيمين تشوسر وأريوستو ، وعباوته عن تشوسر هامة : « روحك ذاتها ، التي تظل باقية في داخلي » .

عندما ننتقل من الصداقة ، وهي نموذج مجرد للمجتمع البشري لا يستطيع تشكيله سوى الأرواح النبيلة ، إلى العدل الذي يجب أن يشمل ما هو دنيء وشرير ، فاننا نرجع إلى الرمزية التاريخية . إن رؤيا سبنسر للتاريخ (٣ ، ٩) تتركز على أسطورة طروادة : يذكرنا بطروادة الأولى كل من هيلينور وبارديل ، وبطروادة الثانية أي روما ، دويسا التي تعود إلى الظهور في الكتابين الرابع والخامس . طروادة الثالثة طبعاً هي انكلترا نفسها التي لن تقع في الزنى أو تخضع للخرافات إذا استطاع شاعرها القائد أن يمنع ذلك . وفي نبوءة طروادة الثالثة نصادف صورة شعرية متعلقة بعرس التيمز في الكتاب الرابع :

لندن — طروادة الجديدة الشاهقة التي تغسلأطرافها أمواجُ
التيمز الثر .
والتي أوثقت قدمُها على عنقه العنيد وهو يعصف غاضباً مزمجراً
من ألمه .
حتى أن الناس كلهم يخشون خوض غماره .
لقد ثبتت قدمها عالياً

فأصبحت أعجوبة العالم ، يصدح اسمها
في الأراضي الأجنبية ، وكل من يمر
يراها عن بعد ، فيخال أنها تهدد السماء

(III ، IX ، ٤٥)

إنني أقتطف هذا الوصف الشعري للتمييز على ما هو من انحراف في القاعدة لأنه متصل اتصالاً وثيقاً بمفهوم سبنسر عن العدل وهو تسخير القوة الجسدية لقهر الطبيعة المادية . في نواحيها السفلى هذه القوة الجسدية ميكانيكية ، ويُرمز إليها « بالرجل الحديدي » تالوس ، الذي يجب أن يشكل واحداً من أقدم رموز « القصص العلمية أو التقنية في الشعر » والذي يقتل عشوائياً دفاعاً عن التمييز كالشرطي في أفريقيا الجنوبية . أما في مظاهره العليا حيث يصبح العدل انصافاً ، أو اعتباراً للظروف ، تكون الصورة الرئيسية هي صورة العذراء وهي ترشد الوحش الثائر . نصادف هذه الصورة في وقت مبكر في مغامرات أونا والأسد في الكتاب الأول . وهذا الشكل الرمزي نفسه يعود إلى الظهور في جنات أدونيس ، حيث تتمتع فينوس بأدونيس ، والخنزير البري مسجون في كهفه في الأسفل . بعدها يأتي تدريب آرتيغال (الذي يبدأ سيرته بترويض الحيوانات) من قبل آستريا ، التي هي مطابقة لبرج العذراء . ومن ثمّ نصل إلى رؤيا ايزيس ، حيث نجد اوزيريس والتمساح مماثلين لأدونيس والخنزير البري سابقاً . إلا أنهما الآن معرّفان بشكل واضح . وأخيراً لدينا ميرسيلا والأسد تحت عرشها ، حيث يمتنع سبنسر بشكل فطري عن التأمل في امكانية تماهي الأسد مع عاشق بشري . ربما تكون الرابطة مع لندن على التمييز هي التي تمنح في الكتاب الخامس امتيازاً كهذا لصورة النهر وهو يجرف قذارة الظلم . في الوقت ذاته ، العذراء التي

تسيطر على الحيوان هي نفسها خادمة لإله ذكر خفي ، لذا فان ش
الأنثى الثائرة هامة في الكتابين الأخيرين : رادِغند الامازونية في
الخامس ، التي تثور ضد العدل ، وميرابل في الكتاب السادس
تثور ضد الكياسة . رادِغند مقترنة بالقمر لأنها تحاكي ايزيس
ساحرة ، وايزيس مقترنة بالقمر بشكل جزئي لأن الملكة اليزابيث
سينثيا (١) بفضل تسمية رالي لها .

كما يبحث الكتاب الثالث في النظير الدنيوي والطبيعي لله
يبحث الكتاب السادس أيضاً في النظير الدنيوي والطبيعي للنعمة ا
كلمة النعمة الإلهية بحد ذاتها بكل مظاهرها الانسانية هي كلمة مو
في هذا الكتاب . وعندما تظهر إلهات الحسن الثلاث على جبل
نجد أنفسنا في عالم يسمو على عالم فينوس :

هؤلاء الثلاث يَهَبْنَ الناس جميع الفضائل
وكل ما تفخر به فينوس
معارٌ منهن

(VI ، X ، ٥

يقال لنا إن إلهات الحسن قد أنجبهن جوبيتر عندما رجع من
بيلوس وثيتس . ويشار إلى هذا العرس مرة ثانية في أناشيد
على أنه أكثر المناسبات بهجة قبل الدعوى التي أقامها التحول .
في هذا العرس أن تثبت جوبيتر أصلاً « في كرسيه الملوكي » :
ثيتس من بيلوس قد أزال التهديد الصادر من ابن ثيتس لقوة جـ
ولم يعرف سر هذا التهديد سوى بروميثيوس ، الذي صُلب على

(١) سينثيا : القمر — المترجمة

لأنه لم يغشِه . وهكذا فقد أدى هذا العرس ، رغم أن سبنسر لا يخبرنا بذلك ، إلى التوفيق بين جوبيتر وبروميثيوس . وقد كان بروميثيوس ، الذي يعني اسمه تقليدياً التروي أو الحكمة ، هو الموجد ، طبقاً للكتاب الثاني ، للجن الصغار والجنيات ــ أي طبيعة الانسان الأخلاقية والشعورية . توجد أيضاً رموز شيطانية كثيرة في الكتاب السادس ، وخصوصاً محاولة سيرينا تقديم قربان ، حيث أن عادة أكل السمك وتقديم الدم إلى الكهنة لها معان إضافية واضحة في المحاكاة الساخرة . إلا أن مركز الجاذبية الرمزية في الكتاب السادس ، إذا جاز التعبير هو العالم الرعوي الأركادي (١) حيث نشعر وكأننا نكاد ندخل إلى بيت الانسان الأصلي حيث الموجودون ، كما في عالم الطفل في هضبة السرخس Fern Ltill للشاعر ديلان توماس ، هما آدم والعذراء فقط . لقد انتهى عالم إيروس رغم أن الكتاب السادس أكثر الكتب شبقاً في القصيدة كلها ولكن بالمعنى الأفضل . كله مليء بالعري البريء والجماع ، الذي تتسم مباغتته بعدم كياسة مفرطة ، وهو مليء أيضاً برموز عديدة لحالة البراءة والتجدد الممكن مثل الرجل المُنْقَذ ومشهد التعرف الذي يجتمع فيه شمل باستوريلا بأبويها .

مثل هذا العالم يختفي الفرق فيه بين الفن والطبيعة لأن الطبيعة تتخذ لها شكلاً بشرياً . في خميلة النعيم يؤكد على المزج بين الفن والطبيعة : على جبل أسيدال الفن ذاته هو الطبيعة ، إذا استشهدنا ببوليكسينز مرة ثانية . إلا أن الفن وخاصة الشعر له مكان رئيسي في أسطورة الكياسة . النعمة الإلهية في الدين تتضمن الرؤيا عن طريق الكلمة ، والنعمة الانسانية تعتمد على كلمات انسانية جيدة . خلال الجزء الثاني من مليكة الجان ، يصور الافتراء على أنه ألد أعداء المجتمع البشري : لدينا إيث وسلاندر

(١) نسبة إلى أركاديا وهي منطقة جبلية في بلاد اليونان ، اشتهرت بأنها موئل الرعاة البسطاء القانعين بقسمتهم ــ المترجمة

نفسها في الكتاب الرابع ، ومالفونت بلسانه المسمر بعامود في باحة مرسيلا . كل هذه ترمز إلى ما يجب عمله من قبل الشعراء الآخرين ، وأخيراً الحيوان الثاغي ، صوت الاشاعات المليء بألسنة السوء . في كل مناسبة ، يؤكد على اعتماد الكياسة على الكلام المعقول ، وبنفس الطريقة التي تقودنا فيها أسطورة العدل إلى شخصية المليكة ، كما هي مبينة في ميرسيلا ، التي توضح نظام المجتمع ، كذلك فان أسطورة الكياسة تقودنا إلى شخصية الشاعر نفسه ، الذي يبين نظام الكلمات .

عندما يرتكب كاليدور خطأ واحداً عديم الكياسة ، ويقاطع كولن كلاوت ، تختفي جميع الشخصيات التي كانت ترقص على أنغام مزماره . في العصر الانكليزي الاليزابيثي كان السحر معنى شائعاً للفن ، وكولن كلاوت بالنسبة لسبنسر ، كما هو بروسبيرو بالنسبة لشكسبير ، يملك القوة السحرية لاستدعاء الأرواح لتمثيل تخيلاته الحاضرة . وهي أرواح تختفي إذا تكلم أحد وأبطل مفعول السحر . كذلك فان الطبيعة تختفي بشكل غامض في نهاية أناشيد التحول ، تماماً كما يحدث لأفراح بروسبيرو إذ تجد لها نظيراً في خطابه اللاحق ، لدى اختفاء جميع المخلوقات . كولن كلاوت ، وبسبب ضيقه لحرمانه المفاجيء من صحبة مانه وأربع عذارى عاريات ، يحطم مزماره ، كما في ظروف مشابهة يغرق بروسبيرو كتبه . الشعر يعمل بالايحاء والمواربة . ويوصل المعاني بشكل لا يتناسب على الاطلاق مع كلماته ، بينما يكون دافع السحر إلى تكملة النموذج قوياً جداً . فاذا كانت روح من الأرواح تستحضر بأسماء الإله الاثنين والسبعين طبقاً لما ذكر في الشمهامفوراس ، فان الروح لن تحضر . إذا تذكر الساحر واحداً وسبعين منها فقط . في نهاية الكتاب السادس ، أكمل الساحر في سبنسر ، نصف التصميم الضخم ، وكان جاهزاً ليبدأ النصف الآخر ، لكن الشاعر في سبنسر كان راضياً : لقد أتم عمله وكانت رؤياه كاملة . . .

ما أصدقهما من اثنين

أي ناقد لسونيتات شكسبير لابد وأن يطلع العالم على حدوده الخاصة في النقد أكثر مما يطلعهم على موضوعه . وإذا باشر النقد بحدود واضحة جداً ، فان سطح السونيتات الرائق سيعكسها بأمانه . كثير من القراء يميلون إلى الافتراض أن الشعر سجل لتجربة الشاعر . والقائل إن شكسبير يجب أن يكون محامياً لاطلاعه الواسع على القانون ، أو نبيلاً متنكراً لسعة معرفته بالسيكولوجية الارستقراطية ، لاشك يبدأ دائماً بهذا الافتراض كمقدمة منطقية رئيسية له ، ومن ثم يستخدمه في أحكامه التقييمية . وهكذا نجد تجارب الحياة المباشرة والتجارب غير المباشرة المستمدة من الكتب مرتبطة على التوالي بالشعر الجيد والشعر الأقل جودة — القصيدة (١) جيدة جداً لذلك فان خلفها تجربة حقيقية ، أما القصيدة ب مملّة لذا فهي حتماً « مجرد تمرين أدبي » وغير مشتملة على « المشاعر الحقيقية » للشاعر . وتتضمن هذه الافتراضات ، بالطبع ، الرأي القائل إن التقليد هو مضاد للأصالة ، وهو سمة من سمات الكاتب الرديء . والقصيدة الغنائية بنوع خاص هي التي تعاني من هذه الآراء . إذ لا يستطيع أحد أن يفعل شيئاً إزاء مسرحيات شكسبير التي تروي كل منها قصة أخذها من كتاب ما . ومع أن النقاد المتمرسين ينبذون كل هذا نظرياً ، إلا أن شكسبير كان ضليعاً في إبقاء حياته الشخصية بعيدة عن متناول يدنا . وهذا يعذبنا إلى درجة تجعل أي تلميح بمعلومات أكثر عن تلك

الحياة كافياً لاخراج الناقد عن حدود تعقله . السونيتات لذلك ، لا تزال تملك القوة على إطلاق سراح الباكوني (١) المحبط الموجود داخل الكثيرين من دارسي شكسبير .

النقطة الأولى التي يجب توضيحها هي أنه إذا قرأنا السونيتات على أنها نسخ طبق الأصل عن التجربة ، فان قراءتنا لها عندئذ لا تكون واقعية بل رمزية وعلى شكل سلسلة من الاشارات الغامضة التي يوجد فيها شاعر منافس قد يكون تشابمان ، وقمر أرضي هو الملكة اليزابيث ، ورجل يبدأ اسمه بـ هيو قد يكون شخصاً يدعى هيوز . والآن إذا اقتربنا من السونيتات بهذه الطريقة الرمزية غير الناضجة فانها تصبح « ألغازاً » من النوع الغريب جداً . هذه السونيتات تبدأ بسبع عشرة مناشدة لشاب جميل كي ينجب غلاماً . القراء المولعون بالتبرير يقولون لنا إن الشاعر يحث الشاب على الزواج . إلا أن واحدة فقط من هذه السونيتات وهي الثامنة — تبحث في الزواج جدياً . حقاً ، إن الشاب يُحَثُّ على الزواج لأنه الأسلوب الشرعي الوحيد لانجاب الخلف ، ولكن من الواضح أيضاً أن أي امرأة تفي بالغرض : إذ لا يوجد أي اقتراح يشجع الشاب على الوقوع في الحب ، أو حتى أي إمكانية لانجابه البنات أو حتى انجابه صبياً يشبه أمه ، مما يبدو شيئاً غريباً . إذ أن الشاب نفسه يشبه أمه . في الحياة الواقعية ، يخيل لنا أن الاجابة الوحيدة الممكنة من الشاب هي ما قاله المسيح للشيطان في الفردوس المستعاد : « لماذا أنت قلق ؟ » .

بعد ذلك يكف الشاعر عن مناشدة الشاب ثم يقع في حبه . ونلاحظ

---

(١) نسبة إلى فرانسيس باكون (١٥٦١ — ١٦٢٦) : سياسي وفيلسوف انكليزي يعتبر أحد رواد العلم التجريبي الحديث

بعدها أنه رغم وعد الشاعر الشاب بالخلود ، ورغم امتلاكه الأكيد للقدرة على اضفاء الخلود عليه ، إلا أنه لا يبذل أي جهد شعري ليجعل من الشاب شخصاً معقولاً أو ممتعاً . فهو يكرر كالمأخوذ أن الشاب شخص جميل ، وفي بعض الأحيان صادق ولطيف إن لم يكن مفرطاً في الفضيلة . ولكن في الحياة الواقعية يبدو لنا أن شاعراً يحب شاباً بهذا الافراط سيفرح على الأقل في إخبارنا عن مؤهلاته إذا كان لديه أي منها . هل كان باستطاعته أن يدير حديثاً ، أو يتلاعب بالألفاظ ، أو يجادل في الدين ، أو يركب مع كلاب الصيد ، أو يرتدي ملابسه بأناقة أو يشترك في تأليف قصيدة غزلية ؟ إن أعظم سيد لرسم الشخصيات في هذا العالم يرفض أن يمنحه تلك اللمسة الفردية التي يندر أن يحرم منها حتى أكثر مخلوقاته الدرامية وضاعة . أما إذا كنا مصممين سلفاً أن نرى في هذا الشاب إيرل ساوثامبتون أو أي شخص آخر سريع الخاطر ومهذب ، فربما نعزي إليه صفات لا يضفيها الشاعر عليه . ولكن إذا اعتبرناه شخصاً حقيقياً ، وقرأنا ما هو موجود ، فنحن مجبرون على الاستنتاج أن شكسبير قد بدد مائه من أعظم السونيتات في اللغة الانكليزية على شاب ساذج غير حساس في منتهى الغباء والأنانية . كان شكسبير يتوقع أن يتسلى إيرل ساوثامبتون نوعاً ما بالحكاية غير اللائقة عن الولد الصغير العابس (١) الذي وقعت فينوس في حبه ، ولم يكن على مستوى الحادثة . إلا أن شاب السونيتات هو أكثر شبهاً بأدونيس تلك القصيدة منه بأي قارىء متذوق لها .

بالاضافة إلى ذلك ـ من هو الذي يُمنح الخلود في هذه السونيتات ؟ حسناً ، كان هناك هذا السيد المدعو و . ه . باستثناء بعض الناس الذين

(١) الإشارة هنا إلى مسرحية شكسبير فينوس وأدونيس – المترجمة

ظنوا أنه هـ . و . وأنه ليس سيداً . وكيف نعرف شيئاً عن هذا السيد و . هـ . أو هذا اا هـ . و الذي ليس سيداً ؟ هل يتحقق ذلك فقط من خلال جملة جاهلة متخبطة ــ هذا إذا استعملنا الكياسة في وصفها ــ جملة لم يكتبها شكسبير ولم توجه إلينا ، ولا يتوقع أن تكون تعبيراً دقيقاً عن الحقيقة أكثر من أي إعلان تجاري آخر . يقال لنا أيضاً أن نرجع إلى قصة تروي في أفيزا ويلوبي Willobie his Avisa عن شخص يدعى هـ ، و « يصاب فجأة بعدوى نوبة وهمية لدى وقوع نظره على (أفيزا) لأول مرة ، فيهزل فترة من الزمن في صمت وحزن ، وأخيراً يعجز عن احتمال الحرارة المحرقة لهذه النزوة المتوهجة فيفشي سر مرضه إلى صديقه الحميم و . س . » وباختصار نحصل على قصة أدبية جداً ، قد يصدقها بولونيوس معتبراً إياها رواية لحادثة واقعية ، بينما لن تصدقها روزالند على الاطلاق . ولا يقال لنا إن شاب السونيتات أراد الخلود ، ولكنه لو أراد ذلك لكان من الأفضل له أن يتزوج وينجب غلاماً ، كما نُصح بذلك طيلة الوقت . وهكذا فاننا إذا اعتبرنا السونيتات نسخة عن التجارب فان كل ما نحصل عليه من أفكار لدى قراءتها هو أنه من السيء جداً بالنسبة لكاتب الدراما الممارس أن يكون لوطياً متيماً بالصبيان الأغبياء الجميلين .

هذه النتيجة مغايرة لكل ما هو طبيعي إلى درجة تجعلنا ننتظر من أي ناقد يصل إليها أن يتراجع عن موقفه دون تردد . وغالباً ما نجد أمثال هؤلاء النقاد يجربون فقط أن يصونوا وجه المخلوق المضحك الذي خلقوه بأنفسهم . أما بنسون ، المصنف لنسخة ١٦٤٠ للسونيتات ، فقد اكتفى بتغيير الضمائر ، وهذا فعل لا يستطيع أن يقبله الضمير الحديث . كولردج كان يمانع في وجود أية مشاعر لواطية في الشعر بشكل عام . وطيلة حياته كان يسخر من فرجيل ويعتبره شاعراً من

الدرجة الثانية لأنه كتب نشيد الرعاة الثاني . إلا أن كولردج كان قد قطع على نفسه عهداً بالمصادقة على كل شيء كتبه شكسبير ، لذا كانت المسألة : كيف يخرج من هذا المأزق ؟ لهذا نجده يقول : « يبدو لي أن السونيتات لا يمكن إلا أن تصدر عن رجل عاشق ، وعاشق لامرأة . وتوجد سونيتة واحدة فقط ، أظنها بسبب تناقضها ، وسيلة تضليل مقصودة » . وناقد آخر يحث على وجوب اعتبار السونيتات أقدم أعمال شكسبير ، وأنها كتبت بوقت سمح له فيه أن يلفظ هذه العلامة من حياته . ولو كتبت فيما بعد ، لوجب اعتبار شخصية شكسبير «فاسدة» . ومن هو هذا الناقد الذي يحث على هذا ؟ إنه — صموئيل بطلر ، مؤلف زيارة إيرهون للمرة الثانية Erewhon Revisited . وما قوله هذا إلا خداع لطيف صادر عن الميل الانساني الخالد إلى تحويل الحقائق غير المرتبة إلى أساطير متناسقة .

المصير ذاته يلاحقه على ما يبدو ، حتى تفاصيل الطريقة الرمزية فالبيت في السونيتة ١٠٧ « وصل القمر الدنيوي إلى الخسوف » يظهر وكأنه يشير إلى الملكة اليزابيث : إن كان الأمر كذلك فان هذا يعني إما أنها ماتت أو أنها لم تمت بعد . وفي هذه الحالة فربما كتب هذا البيت في عام ١٦٠٣ أو قبل هذا التاريخ لبعض الوقت ، إلا إذا كانت هذه الاشارة عبارة عن استعادة تأملية للأحداث من النوع الذي يميل إلى كتابته الشاعر المتمهل ، أو أنها لا تشير إلى اليزابيث على الاطلاق ، وعندها تكون قد كتبت في أي وقت بين عام ١٦٠٣ وتاريخ نشرها في ١٦٠٩ . مرة أخرى نشعر ونحن قلقون بانزلاق « شكسبير الرجل » من قبضتنا .

من الأفضل أن نبدأ بالافتراض أن السونيتات شعر ، ولذا فهي

مكتوبة وفق تقاليد معينة ، ونوع أدبي معين ، وكل من هذين الأمرين قد تطور لأسباب أدبية خاصة . هذه التقاليد كانت من القرون الوسطى ، ولولا اكتسابها بيئة معاصرة في أيام شكسبير لما اتصفت بهذه الحيوية الزائدة . ففي عصر النهضة ، كان على الشاعر الجاد أن يجرب هذه التقاليد وأن يكون « عالماً في جميع الأمور ومحباً لاستطلاعها » على حد قول جبرائيل هارفي ، بالاضافة إلى كونه خبيراً عملياً في كل وسائل البلاغة المعروفة — وكتاب عصر النهضة كانوا يعرفون وسائل البلاغة أكثر مما نعرف . الا أن العلم والمراس لن يجديا الشاعر شيئاً إذا لم يكن « حاصلاً عليه » كما يقال . حاصلاً على ماذا ؟ على خيال منظم وقوي ، إذا استعملنا المصطلح الحديث ، والذي بصراعه مع أشد العواطف عنفاً قد تعلم أن يسيطر عليها كالسيطرة على الخيول الخائضة هي أمور لا إرادية إلا أنها لا تصيب أبداً من هم غير مهيئين لها . هل من الممكن اكتساب مثل هذا الخيال إذا لم يكن الإنسان حائزاً عليه أصلاً ؟ كلا ، ولكن من كان حائزاً عليه باستطاعته تنميته . كيف ؟ حسناً ! أقوى العواطف الانسانية ، التي هي الحب ، كانت أسهلها منالاً .

وهكذا كان لتجربة الحب علامة وثيقة جداً بتدريب الشاعر ، وهذه نقطة ذات أهمية كبيرة بالنسبة لفهم سونيتات شكسبير . كان الحب بالنسبة لشاعر عصر النهضة نوعاً من اليوغا الخلاقة ، أو النظام المبدع الذي يراقب من خلاله أقوى المشاعر الممكنة ؛ وهي تدور حول الاثارة الجنسية والغيرة وانشغال الفكر والسوداوية . كانت تلك المشاعر تتولد لديه سواء عنفته حبيبته أو قامت بدور الوحي لديه ، أغاظته أو أشعرته بنبله ، هجرته أو أدخلت إلى قلبه السعادة . لم يكن متوقعاً من الشاعر في عصر النهضة أن ينجرف في خضم الحياة ليكتسب « التجارب » ثم يسجلها في شعره . كان يتوقع منه أن يحول عقله إلى مختبر عاطفي

يكتسب فيه تجاربه تحت ضغط عال وملاحظة دقيقة . كان الأدب يمده بالتقاليد والتقاليد تمده بالأصناف والأشكال الأدبية التي كانت تنصب فيها عواطفه التي لا شكل لها . لذا فان تطوّره الابداعي وقراءته ودراسته للأدب كانت تتقدم جنباً إلى جنب ويغذي بعضها البعض الآخر .

طبعاً تجربة الحب هي تجربة حقيقية . إذ لا يُفترض بالشاب أن يقنع نفسه بدخول حالة ذهنية خاصة في محاولته لأن يصبح شاعراً ، بل يفترض به أن يقع في الحب يوماً ما إذا كان شاباً طبيعياً . وإذا قدر له أن يصبح شاعراً فلن يقع في الحب دون حماس أو بشكل واقعي بل يغرق فيه إلى قمة رأسه . إلا أن تجربة الحب وكتابة الشعر الغرامي لا تملكان بالضرورة علاقة مباشرة . الواحدة تجربة والأخرى صنعة . لذا حين نسأل هل هناك حبيبة حقيقية أم أن الشاعر يصنعها من خياله ، فالجواب هو أن طريقة وضع السؤال بهذا الشكل خاطئة . وقد غيّر النقد الحديث مصطلح « الخيال » كي يتخلص من هذه المعضلة غير الحقيقية . الشعر لا يعطي تقريراً عن التجربة ، والحب ليس بالتجربة المهملة . في كل من الشعر والحب ، ما يتم خلقه هو الحقيقة ، وليس المادة الخام المعدة للخلق .

وهكذا تتشكل العواطف النموذجية التي يوحيها الحب للشاعر في قوالب نموذجية من العرف الأدبي . وعندما تطورت أعراف الشعر الغربي ، كان النظام الروحي للدين المسيحي هو مثال تحتذيه معظم هذه القوالب . في الدين المسيحي يمكن للانسان أن يستيقظ روحياً ، دون سبب ظاهر ، وهو شاعر بالاثم وغضب الله فيكرس حياته لخدمة إرادة الله بشكل مطلق . والكثير من شعر حب التصور كان يعتمد على محاكاة

دنيوية وشبقية للحب المسيحي . يقع الشاعر في الحب من النظرة الأولى دون إرادته أو دون رغبته . إذ أن إله الحب يشعر بالغضب إزاء إهمال الشاعر إياه ، فيقوم بهجوم على حياته ويضع يده عليها ، ويصبح « سيده » . أيام حريته تنتهي ، ولا يبق أمامه سوى طاعة أوامر إله الحب وعبادته دون سؤال . وأول ما يجب أن يفعله هو التضرع لمحبوبته كي تمنحه « الحظوة » . والحبيبة التي لا تتطلب حصاراً طويلاً من الشكوى وصلوات من أجل الرحمة واحتجاجات على قسوتها الجامدة كانت تعتبر أنثى مستحيلة من الوجهة العرفية . واللغة الدينية الزائفة التي تطورت بالتفصيل في القرون الوسطى كانت لا تزال قوية في عصر شكسبير . والسونيتة الثانية والعشرون من متتالية الأموريتي لسبنسر ، على سبيل المثال ، تنتقل مباشرة من الصوم الكبير المسيحي إلى معبد فينوس حيث نجد كلمات « قديس » ، « ايقونة » ، « كهنة » ، «مذبح» ، « ضحية » ، « إلهة » و « آثار مقدسة » .

أما النظير الدنيوي والشبقي لمريم العذراء والطفل فهو فينوس وإيروس أو كيوبيد . وكان كيوبيد ولداً صغيراً يطلق السهام ، وفي ذات الوقت كان مثل نظيره المسيحي ، أعظم الآلهة وخالق الكون الذي انبثق من حالة اختلاط كامل نتيجة « انجذاب » الذرات المتشابهة . وكانت ممتلكات ايروس تشمل الحرارة والطاقة والرغبة والحب والعاطفة الذاتية ، كما كانت فينوس تملك المناطق المتممة كالضوء والشكل والمرغوبية والجمال والتناسب الموضوعي . وفي المعنى الواحد جميع المحبين هم تجسيد لايروس وجميع المجبوبين هم تجسيد لفينوس . ويمكن التعبير عن ذلك بهذه الكناية البسيطة : في نص ورد في أمورز Amores للشاعر أوفيد ، ولابد أن يكون قد استرعى انتباه شكسبير ، يعلق أوفيد قائلاً

إنه يفضل الشقراوات ، ولكنه أيضاً يستطيع أن يهتم بأية فينوس ذات شعر أسود .

إن الأفكار الرئيسية في شعر القصور الغرامي ذات مقياس واسع سعة الحب نفسه . ويمكن أن تتنوع علاقتها مع نموذجها المسيحي فتكون جزءاً متمماً له أو مغايراً أو حتى محاكياً له بسخرية . ومقياس هذه الأفكار يمكننا أن نقسمه إلى مرحلتين « عليا » وأخرى « دنيا » مستعملين هذه المصطلحات بشكل بياني دون أن يكون لها معنى على الصعيد الأخلاقي في المراحل « العليا » الحب تعليم وتنظيم للروح . وهو يقود العاشق نحو الأعلى من عالم حسّي إلى عالم خالد . فحب دانتي لبياترس والذي يعلن عنه في الفيتانووفا Vita Nuova هو تعليم روحي من هذا النوع يقود مباشرة إلى اكتفائه المنطقي في الدين المسيحي . وهو لا يبقى بعد موت بياتريس فحسب ، بل نجد ذات الحب في الكوميديا ينقل الشاعر إلى الأعلى من قمة المطهر إلى الحضرة الإلهية ذاتها . كان حب دانتي لبياتريس المركز العاطفي لحياته ، ولكنه لم يكن في أي وقت ما حباً جنسياً أو متعلقاً بالزواج . ولقد استطاعت فلسفة أفلاطون — حيث يتحرك الانسان من الجاذبية الجسدية إلى الانعكاس المادي للحقيقة ومن ثمّ إلى الأعلى نحو اتحاد الروح مع شكل الحقيقة — أن توفر هيكلاً ملائماً لما تأخر من معالجات للنسخة « العليا » من هذا العرف . اننا نجد هذا الشكل الافلاطوني للحب لدى مايكل انجيلو وفي خطاب الكاردينال بمبو في نهاية نديم الملك لكاستيليون .

بعد ذلك يأتي ما ندعوه بالنموذج البترار كي ، وهو صراع للعواطف الانسانية تكون فيه الفكرة الرئيسية هي الحب الذي لا يتغير ، والتماس الحظوة لدى المحبوبة . ويحلل بترارك الموقف الانساني الغرامي بشكل

تفصيلي أكثر بكثير مما يفعله دانتي ، ولكنه مثل دانتي ، يدوم حبه بعد وفاة محبوبته لورا ، ولا يعتمد على التجربة الجنسية . حب الله في الدين المسيحي هو المكافأة التي ينالها الانسان لأن الله هو الحب ، وكذلك فان الشاعر البترار كي غالباً ما يجد أن الحب ذاته ، وليس التجسيد الأنثوي له ، هو الذي يرضي رغبته ، ومثل هذا الحب يستطيع منطقياً أن يدوم بعد موت المحبوبة أو يقنع ، كما يصف هيريك حبه باتصال ذي صفاء لا يطاق :

فقط لأقبّل الهواء

الذي قبّلك منذ عهد قريب

إلا أن بترارك يؤكد أكثر على الاحباط الجسدي منه على الاكتفاء الروحي . والأمر صحيح أيضاً بالنسبة لمعظم أتباعه . في هذه النقطة تبدأ العلاقة بين الحب السماوي والحب الأرضي بالظهور على شكل تباين كما نفعل غالباً بالنسبة لبترارك نفسه . وهكذا يكتب سبنسر تراتيله إلى الحب السماري (المسيح) والجمال السماوي (الحكمة في كتاب الأمثال) زاعماً أنها تراجع عن تراتيله في حب القصور الموجهة إلى ايروس وفينوس . كما يعرض سدني في سونيتته الشهيرة « دعني أيها الحب » منظوراً « أعلى » عن القصة التي تروي في أستروفيل وستيلا

وفي منتصف المقياس تظهر الحبيبة كزوجة ممكنة : وهذا الشكل كان نادراً حينذاك مع أنه كان أمراً عادياً بالنسبة للمسرحية والقصة الرومانسية . وهذا الاتجاه في الأدب الانكليزي تمثله متتالية أموريتي للشاعر سبنسر . ثم ننتقل إلى منطقة « أدنى مرتبة » ذات علاقات أكثر واقعية وانسانية ، تتصف بعض لأحيان بأنها مضادة لبترارك . وهي مركز الجاذبية في أغاني وسونيتات دون الذي يعلق :

الحب ليس بذلك النقاء والتجرد كما اعتاد وصفه من كانت الموزية حبيبته الوحيدة .

الشاعر هنا أقل إدراكاً لمنطق الحب والدهشة منه لنوع آخر من المنطق الذي يتوطد في الافتتاحية العادية للعرف ، عندما يقع الشاعر في الحب لأول مرة . إذ عندما يدخل إله الحب حياة الشاعر ، ربما يشعر بندم على حريته الضائعة حين لم يكن مضطراً لخدمة حبيبته ، أو ربما يظهر الفارق بين عبودية عاطفته وحرية عقله . عندها يجد في هذا السياق أن حبه لا ينفصل عن الكراهية – ليس بالضرورة كراهية حبيبته ، ما عدا في حالات الغيرة – بل كراهية الضرر العاطفي الذي ألحقه الحب بحياته . وفي هذه الحالة يكون إله الحب طاغية ، ولا يستطيع الشاعر أن يطابق إرادة هذا الإله مع رغبته الخاصة . مثل هذه الحالات اليائسة متصلة غالباً بالقصائد التراجعية (١) ، أو ربما تُفهم على أنها ضرورية للمراحل الأولى حيث يكون الشاعر لا يزال يثبت دعائم اخلاصه . ولكن في المراحل « الدنيا » قد يسأم الشاعر من كثرة ما يتطلبه منه دستور الحب ، وينبذ الحب كلياً ، أو ربما يشتم الحبيبة باضفاء صفة الوحش البارد عليها ، أو أن يعزو إليها التسبب في موت حبيبها . أو ربما ينتقل الشاعر بسرعة من حبيبة إلى أخرى أو يخوض في علاقات غرامية ساخرة مع نساء سهلات المنال – وباختصار يحاكي العرف محاكاة ساخرة . وقد كان لأوفيد ، الذي كان بالنسبة لشكسبير يفوق شعراء العالم بكثير ، تأثير كبير جداً في هذه المراحل « الدنيا » لحب القصور ، تماماً كما كان للأفلاطونية تأثير كبير في المراحل العليا للحب .

(١) قصيدة يتراجع فيها الشاعر عن أشياء قالها في قصيدة سابقة – المترجمة

وهذا لا يعني أنه كلما « انحدر » الانسان كلما أصبحت المعالجة أكثر واقعية . مثل ذلك يحدث فقط بدرجة محدودة جداً . تبقى الحبيبة بشكل عادي غير مميزة في جميع المراحل على السواء . وينشغل الشاعر بالعواطف التي أحدثتها الحبيبة في داخله ، وكذلك ينشغل بحبيبته باعتبارها مجرد مصدر هذه العواطف وهدفها . الشاب لدى شكسبير هو أيضاً غير مميز في أي معنى حقيقي ، لأن الأعراف والأنواع المستخدمة تستبعد هذا النوع من التشخيص . ومن الممتع إبراز أوجه الاختلاف من وجهة النظر هذه بين السونيتات والقصيدة القصصية شكوى محب ، التي أيا كان كاتبها ، تتبع السونيتات في نسخة الرابع لعام ١٦٠٩ ، وتقدم ثلاثة أشخاص موازين تقريباً للشخصيات الرئيسية الثلاث في السونيتات . في هذه الحالة نجد أن التشخيص لا ينتمي إلى هذا النوع الأدبي بقدر ما ينتمي إليه الوصف الذي يقدم بوفرة .

وكان يفترض بالشاعر الرئيسي أن ينتقل في آخر الأمر إلى الأنواع الرئيسية أي الملحمة والمأساة ، وأن يتجه من التعبير عن عواطفه الخاصة إلى التعبير عن عواطف أخرى بطولية . وقد كان كل من الشاعر المحترف الشاب المتعلم لمهنته ، والهاوي الذي هو في مرتبته الاجتماعية أعلى بكثير من أن يصبح محترفاً ، يميل إلى البقاء داخل الأعراف والأنواع الأدبية الملائمة لشعر الحب . وكانت هذه الأنواع الأدبية الملائمة تشتمل على كل من غنائية الحب والشعر الرعوي . بالنسبة لغنائية الحب كان مصدر الحب حبيبةً تنحدر من سلالة لورا ، أما الشعر الرعوي الذي حذا حذو نشيد الرعاة الثاني لفرجيل ، فقد كان فيه الحب بين رجلين أكثر تكراراً . هنا أيضاً يجب أن نأخذ بعين الاعتبار تأثير أفلاطون حيث لا توجد حبيبات في مفهومه للحب ، بل يوجد حب رجل آخر أصغر

منه . وقد بدأ سبنسر مهنته بكتابة الشعر الرعوي في تقويم الرعاة لأنه ، حسب محرر كتُبه ي . ك . أراد أن ينتقل إلى الملحمة ، فكان الشعر الرعوي نوعاً أدبياً طبيعياً يقضي فيه مدة تدريبية . وفي نشيده الأول « كانون الثاني » ، يظهر سبنسر نفسه بمظهر الراعي كولن كلاوت المحب لروزالند ولكنه على علاقة وثيقة أيضاً براعٍ آخر يدعى هوبينول . ويشرح ي . ك . في ملاحظة له أن مثل هذه العلاقة ليس لها صلة باللواطة . (تماماً كما لا توجد علاقة ضرورية أو حتى غالبة بين حب المحبوبة وعلاقات الخيانة الزوجية) . كذلك يكرس سبنسر الكتاب الثالث من مليكة الجان للطهارة التي كانت بالنسبة له لا تشمل الحب بين زوجين فحسب بل تقديم فروض الطاعة للمحبوبة أيضاً . كذلك أيضاً يكرس سبنسر الكتاب الرابع للصداقة . وفي معبد فينوس الموصوف في النشيد العاشر من الكتاب الرابع ، يمنح كل زوج من الأصدقاء الذكور مكاناً مشرفاً ، إذ أن الصداقة تتصف بخلوها من الأغراض الشخصية مما يجعل سبنسر يضعها في مصاف الأشكال « العليا » للحب في شعر القصور . وأمثلته على ذلك تشمل هرقل وهايلاس ، ديفيد وجوناثان ، دامون وبيثياس ، مثل هؤلاء الأصدقاء يلقبون بالأحباء . وكان من الأمور العرفية بالنسبة للأصدقاء الذكور أن يستعملوا لغة الحب ، تماماً كما كان أمراً تقليدياً أن يريق المحب فيضانات من الدموع عندما تحتقره محبوبته . وعلى غرار ذلك بالنسبة لشكسبير نجد علاقة الشاعر بالشاب علاقة حب . ولكن يفترض (في السونيتة ٢٠ وفي غيرها) أن كلاً من الشاب والشاعر ليس لهما أي اهتمام جنسي الا بالنساء . وهكذا تختفي وجهة النظر « اللواطية » على الفور بمجرد أن نتوقف عن اعتبار السونيتات قصة رمزية سيئة !

بعد كل البحث والتأملات والتخمينات ، تبقى معرفتنا بما تحويه السونيتات من وقائع شخصية رمزية مباشرة عبارة عن صفر تقريباً . كل شيء محتمل ، ولا شيء واجب ، والتجربة التي أنتجت ذلك ليست تجربة كتجربتنا ، بل خيالاً مبدعاً لا يشبه خيالنا على الاطلاق . وجهلنا كامل إلى درجة لا يمكن أن يكون فيها عرضياً . هذا مع العلم أنه مفيد جداً للسفراء أن تتثبت دعائم تقليد متعارف عليه ، إذ يتيح لهم ذلك الفصل بين الأمانة الشخصية والأمانة الأدبية وبين العاطفة الشخصية والعاطفة الممكن ايصالها للآخرين . وعندما يمكن ايصال العاطفة للآخرين لأنها أصبحت عرفاً يمكن عندها أن تتحدد الشخصيات التي اكتسبت هذه العاطفة فتصبح أشكالاً ذات مجال شامل وتنويع مستمر لا حد له . وهكذا فان كل مقطع من أغنية كامبيون الرائعة « عندما يجب أن تعودي إلى البيت ، إلى ظلال ما تحت الأرض » هو مجرد عرف ، ولا يمكن لأي معرفة بالنساء في حياة كامبيون أن يكون لها أي علاقة به . إلا أن العرف هو الذي مكن كامبيون من تحقيق شخصية ملكة العالم السفلي المشؤومة والتي تسري في الأدب ابتداء من عشتار إلى الأنثى المهلكة Femme Fatale في عصرنا الحاضر . وأي شخص يعتقد أن باستطاعته كتابة قصيدة أفضل من خلال « تجربته الحقيقية » فليتفضل ويجرب . ولكنه لن يستطيع قراءة قصيدة كامبيون بفهم إلا إذا أدرك أن العرف لا يعمل ضد العاطفة بل استطاع أن يطلق هذه العاطفة من أسارها . والمبدأ ذاته ينطبق على التشخيص . إذ أن العرف من خلال كبته للتشخيص الواقعي ، يطور نوعاً آخر من التشخيص ، ألا وهو شخصية النموذج الأصلي التي لا فردية لها ، ولكنها تصبح محوراً لتجربتنا الأدبية بكاملها .

إنه لافتراض معقول أن تكون السونيتات من ١ — ١٢٦ متسلسلة

زمنياً . يوجد تناسب منطقي في ترتيبها الذي هو أحسن بكثير من أي إعادة مقترحة لهذا الترتيب (مثل « رابطة القافية » التي ارتآها السير (نيس بري) ومن المحتمل أن يكون هذا الترتيب هو ترتيب المؤلف كما هو ترتيب المصحح أيضاً ، لأن ثورب بخلاف بنسون ، لا تبدر عنه أي بادرة نحو التدخل المتحمس في التنقيح — وإله السونيتة رقم ١٢٦ ، والتي هي قصيدة مؤلفة من اثني عشر بيتاً ، كل بيتين منها لهما قافية واحدة ، والمشتملة على ملخص متقن للأفكار الرئيسية والصور في مجموعة الشاب الجميل ، هي دون مناص « سفيرة » هذا المسلسل — رأي تفسير يحاول إزالتها من هذا المكان لابد وأن يكون به خلل ما . وأن تكرار كلمة « يقدم » « render » ، يبين أنها تتبع بدقة سونيتة ١٢٥ الصعبة لكن الهامة . لذا ، إذا كانت السونيتات ١ — ١٢٦ متسلسلة ، فان منطق هذه المتوالية يكون تقريباً كما يلي : —

تبدأ بمقدمة يمكن أن ندعوها « يقظة نرسيس (١) » حيث يحث الشاعر الشاب على أن ينجب صبياً شبيهاً به . وفي السونيتة ١٧ تتحول هذه الفكرة إلى فكرة اكتساب شباب دائم من خلال شعر الشاعر بدلاً من اكتسابه نتيجة الخلف ، وهذه بدورها تنساب في الفكرة الرئيسية وهي حب الشاعر للشاب . بعدها يدور الشاعر حول الشاب في سلسلة مكونة من ثلاث دورات ، كل منها تدوم سنة (السونيتة ١٠٤) وتسير به عبر كل جانب من جوانب حبه من أشدها نشوة إلى أعظمها أسى . في بداية الدورة الأولى يكون الشاعر واثقاً من محبة الشاب ويشعر أن هذه الثقة قد أطلقت موهبته كشاعر . ترتفع صيحة النصر العظيمة على أشدها في السونيتة ١٩ . وتدريجياً تصبح تأملات الشاعر أكثر كآبة

(١) شاب جميل تزعم الاسطورة اليونانية أنه رأى صورته بالماء ففتن بها حتى ذوى جسده وتحول إلى نرجس — المترجمة

وأكثر استقلالاً عن حبه . وفي السونيتة ٣٠ يبدو البيتان الأخيران مجرد واجب متعمد ، أو محاولة يشد ملحوظة تجذبنا إلى الفكرة الرئيسية . وتبدأ فكرة تقدم الشاعر في السن تلازمه في السونيتة ٢٢ ، ويتطرق إلى شعوره بعدم كفاية شعره في السونيتة ٣٢ ، ويبدو كأن خطه يزداد أفولاً كلما تقدمت الدورة . وما أن يبلغ السونيتة ٣٧ حتى يكون قد أصبح كبيراً في السن ، عاجزاً ، فقيراً ومحتقراً . والواقع أنه في الـ ٣٣ تكون قد بدأت رنة اللوم ، ومع اللوم يأتي في الـ ٣٦ شعوره بضرورة الافتراق . ثم يجدد اللوم في الـ ٤٠ حيث نعلم أن الشاب قد سرق عشيقة الشاعر . في السونيتة ٥٠ يتحول الشاعر بعيداً عن الشاب لكنه يعود فيعتلي ظهر جواده ويرجع إلى صديقه في هذه السونيتة وفي التي تليها .

وان عبارة « يا حبي الجميل ، جدد قوتك » في الـ ٥٦ تبين أننا على مقربة من بداية الدورة الثانية التي تبدأ في الـ ٥٢ . وكذلك فان المديح المبالغ فيه للشاب في الـ ١٧ يعود فيتكرر في الـ ٥٣ . وشعور الشاعر بالثقة في شعره كما قابلناه في الـ ١٩ يظهر مرة أخرى في الـ ٥٥ . كذلك يعود إلى الظهور في الـ ٦٢ ذلك الشعور بالتماهي مع الشاب الذي نوّه عنه الشاعر في الـ ٢٢ . . وعلى غرار ما سبق ، تصبح تأملات الشاعر أكثر كآبة كما هو الحال في الـ ٦٥ والـ ٦٦ حيث تشدنا الأبيات الأخيرة بجهد إلى الخلف ، إلى فكرة الحب . وما أن يصل الشاعر إلى السونيتة ٧١ إلا ويكون مشغولاً بصور مجازية عن التقدم في السن ، عن الشتاء وعن الموت . وفي الـ ٧٦ يبدو له شعره مرة ثانية عقيماً لا مجدياً . في الـ ٧٨ تبدأ فكرة الشاعر المنافس . وهذه الفكرة تماثل فكرة المحبوبة المسروقة في الدورة الأولى ، وكلاهما معاً يشكلان نقطة ساخرة مضادة للفكرة التي تستهل فيها السونيتات . فبدلاً من أن يحوز الشاب على زوجة ويورث جماله إلى خلف له ، فانه يستحوذ على عشيقة الشاعر وينقل

رعايته إلى شاعر آخر . وتتبع ذلك سلسلة من اللوم تعود فيها إلى الظهور فكرة الافتراق في الـ ٨٧ . غير أننا في الـ ٩٢ ، نصادف تلميحاً عن منظور للموضوع بكامله مختلف عن سابقه :

أرى أنني استحق حالة أفضل من تلك

التي تعتمد على مزاجك

وتنتهي الدورة الثانية في الـ ٩٦ ، كما تبتديء الدورة الثالثة فجأة في الـ ٩٧ مصحوبة باندفاع عظيم لصور مجازيه تعلن قدوم الربيع . مرة أخرى في الـ ١٠٠ ، في عبارة « ارجعي يا عروس الشعر ، يا كثيرة النسيان » تعود للشاعر ثقته بنفسه . ومرة أخرى في الـ ١٠٦ يمدح الشاب بافراط ، ومن جديد في الـ ١٠٧ يعد الشاعر الشاب بالخلود في شعره . وتتلو ذلك الكآبة والتأملات الشخصية ، إلا أن الشاعر هذه المرة لا يلف ولا يدور ، بل يستبدل لوم الغير بلوم نفسه ، أو بدقة أكبر يستبدل خيبة الأمل بمعرفة الذات ، وتدريجياً يجد أن امتلاك ما كان يصارع من أجله لا يكمن في الشاب كشخص مستقل بل في الحب الذي كان يوحده مع الشاب . وفي الـ ١١٦ يكتشف الشاعر خلود الحب ، وفي الـ ١٢٣ يحصل حبه على الخلود . . . وفي الـ ١٢٤ تشير عبارة « حبي الغالي » بشكل رئيسي إلى حب الشاعر . وفي الـ ١٢٥ يقدم الشاعر فتقبل التـقْـدِمة . وفي الـ ١٢٦ ، يهجر الشاعر الشاب الذي أصبح الآن مجرد سراب جميل ، ويتجه إلى الطبيعة والزمن .

وهكذا تصل المشكلة التي استهلت بها السونيتات ، وهي كيفية تخليد جمال الشاب ، إلى حل لها عن طريق المنطق الشعري . فحب الشاعر إذاً ، وليس زواج الشاب ، هو الذي يخلق شاباً جديداً ، وكائناً يستطيع الاحتفاظ بقدرته على اكتساب المحبة إلى الأبد . هذه على أية

حال هي « حجة » السونيتات سواء كانت متسلسلة زمنياً أم لا . وهذه هي نفس النتيجة التي نصل إليها إذا أهملنا التسلسل واكتفينا بدراسة الصور المجازية .

او أن شكسبير ذاته قد قام بمماهاة شاب السونيتات الجميل مع شخص معين ، فان علاقة ذلك الشخص بالشاب ستكون مماثلة لعلاقة ادوارد كنغ بليسداس . يقول لنا ملتون أن ليسداس كتبت في ذكرى غرق « صديق متعلم » ، إلا أن ليسداس ، كقصيدة ، هي مرثاة رعوية عن ليسداس . وليسداس هو شخصية أدبية وأسطورية ، أقاربه أدونيس ودافينس المتكرر وجودهما في المراثي الرعوية الكلاسيكية . وكذلك فان الشاب الجميل ، رغم كونه بشراً ، يجسد جمالاً إلهياً . ولذا فهو عبارة عن مظهر لإيروس : « إله عاشق ، وأنا مقيد إليه » . وكما أن شعراء الحب الآخرين كانوا مغرمين بالقول إن محبوبتهم كانت إلهة تنافس فينوس أو الشكل الافلاطوني للجمال والذي وقع صدفة إلى العالم الأسفل ، كذلك فان الشاب هو « الوردة » (بمعناها الاليزابيثي الموسع) أو » نموذج » الجمال ، أنه أشبه بمسيح مثير للشهوة كالذي كانت تتجه نحوه جميع العصور القديمة (كما في ال ١٧ ، ال ٥٣ ، ال ١٠٦ أو ما دعوناه بالسونيتات المسرفة في التعبير عن العاطفة) والذي يشكل موته « هلاك الحقيقة والجمال وخاتمة أيامهما » . باختصار هو رجل ذو صفات إلهية ، يُحَثُّ كغيره من الرجال ذوي الطبيعة السامية على نقل صفاته الإلهية إلى خليفة له أصغر منه بمجرد أن يصل إلى ذروة قدراته . وسواء كانت السونيتات متسلسلة أم لا ، فانه ذلك الرجل يكون مقترنا بشكل ثابت بربيع وصيف الدورة الطبيعية ، كما أن الشتاء والشيخوخة مقترنان بغيابه . وشخصيته الأخلاقية لها نفس الارتباطات . فالدنيا ربيع أو صيف عندما يكون محبوباً ، وشتاء عندما يستحق اللوم .

ولا يستطيع الشاعر المحافظة على قراره المعلن عنه في السونيتة ٢١ حيث يأخذ على نفسه فصل الشاب عن الطبيعة . فالانسان عبارة عن صورة مصغرة عن الطبيعة . وأبرز أشكال الطبيعة وأكثرها وضوحاً إنما هي الدورة الطبيعية . في الدورة عنصران لهما أهمية شعرية الأول هو التباين الموجود دائماً بين الشتاء والصيف ، الشيخوخة والشباب ، الظلام والنور . والثاني هو الانتقال المستمر من فصل إلى آخر أو ما يعرف بالدورة الطبيعية الأصلية . العنصر الأول يوحي بانفصال نهائي بين عالم الشباب والضوء « الصيف الدائم » وبين ضده . هذا لا يمكن أن يحدث بالتجربة الواقعية ، ولكن من المفرح أن يعيش الانسان في الفردوس الدائم الذي يرمز إليه جمال الشاب (السونيتة ٥٣) . والشعر يعتمد على ما يمكن أن يكون وليس على ما هو كائن . أما العنصر الثاني فيوحي بالتغير الشامل والتلف . ولذا ، إذا كان من الممكن تصور حدوث انفصال نهائي بين قطبي الدورة ، فان القطب الأسفل يكون متماهياً مع الدورة كما هي ، بينما ينظر إلى عالم الشتاء والظلام والشيخوخة على أنه عجلة الزمن التي تحمل جميع المخلوقات بما فيها زهر الربيع بعيداً إلى داخلها .

الزمن في السونيتات هو عدو الأشياء جميعها . إنه المفترس العالمي الذي يودي بكل شيء إلى العدم ، والمقترن بنوعية كبيرة من مجازات الأكل : الآفة الأكالة للورد ، الزنبقة الفاسدة ، الأرض تبتلع صغارها ، وما شابه ذلك ، مما يشير ضمناً إلى الاختفاء أكثر مما يشير إلى الهضم . والموت هو جانب صغير من قوة الزمن : وما هو مخيف حقاً في الزمن هو قدرته على التدمير . لذا فان المجازات المالية « كعقد الايجار » « وتدفق الحسابات » وصفقات مشابهة مع الزمن هي مقترنة باستمرار بصور أكثر شؤماً « لامتداد الزمن » « وللهدر » وعبارة « امتداد الزمن

اللانهائي » في السونيتة ١٢ تحمل ثقلاً كبيراً من الوعيد والكآبة . ورغم أن الطبيعة ذاتها ، عبارة عن قوة متجهة نحو الحياة كما يتجه الزمن نحو الموت ، فانها غير قادرة إلا على مقارمة « مؤقتة » للزمن أو مقاومة له محددة بالوقت . إذ فيما وراء الدورة اليومية للشمس ، والدورة السنوية للفصول ، ودورة نشوء الحياة البشرية ، توجد دورات أبطأ للامبراطوريات التي تشيد الأهرام بقدرة جديدة ، وتوجد أيضاً الدورات الكونية الموحى إليها في السونيتة ٦٠ و ٦٤ بأصدائها الأوفيدية . ورغم كونها أبطأ إلا أنها متجهة نحو الهدف ذاته .

إن الطبيعة في السونيتات ، كما هي الحال بالنسبة لكثير من المسرحيات ، مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالحظ . كذلك فان دورة الطبيعة مرتبطة بعجلة الحظ . وأولئك الذين يظنون الحظ أكثر مادية من عجلة هم « بلهاء الزمن » وأيا كانوا في السونيتة ١٢٤ فانهم يشملون المحارب المحزون الذي يهزم وينسى ، ثم صانعي « السياسة ، تلك السياسة المبدعة » بصفتها ملائمة لمجرد تشحيم عجلة الحظ ، وذلك بالمقابلة مع العدل أو فن ادارة شؤون الدولة . كما أن أشخاصاً من العائلة المالكة في السونيتة ٧ ، ٣٣ وربما في الـ ١٠٧ هم أيضاً مرتبطون بدورة الطبيعة : يدخلون مرحلة الكسوف شأنهم شأن الشمس والقمر وهما يظلمان في أعالي السماء .

وتمثل لنا السونيتة ١٢٩ المريعة الدرك الأسفل في التجربة . وهي إذ تبدأ بكلمات الفكرة الرئيسية « الاستهلاك » « والهدر » فانها تصف ما يمكن أن تكون عليه حياة مقيدة تماماً بالزمن حيث يدفعنا السعي وراء المكافأة العاطفية إلى طريق الضياع ، مسبباً لنا أسى مريعاً نتيجة الندم في كل لحظة . في الأعلى مباشرة توجد « السماء التي تقود الرجال

إلى هذا الجحيم » والتي تحوي في قصورها العديدة جنة المغفل حيث يعيش الشاب في السونيتات الاستهلالية . وهنا يتوجب أن نميز بين لهجة الشاعر الناعمة الودود وبين صوره المجازية التي هي حادة بشكل مربك . وكما تفسر السونيتة ٩٤ في سياق مرير ، نجد أن الشاب يسبب الحب ولكنه لا ينتجه : إنه « برعُم » مغلق على نفسه ، منكمش كنرسيس ، في دائرة عينيه اللامعتين . كما أن انهماكه الطفولي بذاته هو جزء من سحره . وهو لا يحتاج إلى البحث عن الجمال في المرأة ، فهو يحتوي الجمال (السونيتة ٢٠ حيث القوافي كلها « مؤنثة ») إنه لا يفتقر إلى أي شيء . لذا فهو لا يبحث عن أي شيء على الاطلاق ، لكنه فقط يجذب ، إلى درجة أنه يصبح في السونيتة ٣١ عبارة عن مقبرة موتى من أحباء الشاعر . لذا فهو ليس في جانب الطبيعة برغبتها في « الزيادة » « والتخزين » والحياة المتجددة ، بل هو في جانب الزمن « وهدره » المفترس . إنه انعكاس الذاته في المياه ثم تلاشيها تدريجياً ، وليس مجرد « سجين مكون من سائل محبوس بين جدران من زجاج » أو بذرة تحافظ وهي تحت الأرض على مقاومة الزمن . إن حجج الشاعر في السونيتات ١ — ١٧ لا يُقصد بها الخداع على غرار حجج فينوس المقدمة إلى أدونيس المشابهة لها في ظاهرها . إن الشاب (على الأقل ضمناً) هو « مقبرة حبه لذاته » والتي هي كراهية حقيقية لنفسه ، ليس لها مستقبل سوى « الجنون » والشيخوخة و « الانحلال البارد » .

يلزمنا كتاب كبير كي يشرح بالتفصيل تعقيدات الصور المجازية للعيون والقلب ، للظل والمادة ، للصورة والكنز التي يدور حولها النقاش في سونيتات الشاب الجميل لكن باستطاعتنا أن نحاول تقديم النقطة الرئيسية فيها . فهناك ، فوق عالم الشاب النرجسي المنغلق على نفسه في السونيتات الاستهلالية توجد ثلاثة مستويات رئيسية للتجربة . هناك

عالم التجربة العادية ، وهو عالم مادي يتكون من ذات وموض
عالم يتنصل فيه بالضرورة المحب عن محبوبه وهذا هو العالم
بالشفاء والغياب ، وبالعناصر « السفلى » من التراب والماء (ال
٤٤) ، وبعمر الشاعر وفقره اللذين يزيدان من الاحساس بالانحط
وباللوم والفضيحة اللذين يفصلان بينهما فكرياً وخلقياً وهذا هو
العالم الذي يكون فيه الشاعر ممثلاً — مسرحياً مشغولاً ، قادر
اخضاع طبيعته لما يعمل به بشكل لا يمكن محاكاته في تاريخ الث
انها مهنة لا تجرده من حياته الخاصة فحسب ، بل من شخصيته ا
تقريباً .

فوق هذا العالم يوجد عالم المحب والمحبوب وهما على
واحدهما مع الآخر ، عالم شبه فردوس مرتبط بحضور ولطف الش
مرتبط بالربيع والصيف ، بالهواء والنار في السونيتة ٤٥ ، ثم با
والنشوة أو الغفران والمصالحة . في هذا العالم يظهر الشاب كاله
المرتبط بالشمس وهبة الحياة ، كالروح التي تظهر في كل مك
الطبيعة (السونيتة ١١٣) كاله أزهار الربيع (٩٩) والألوان ت
تحت سيطرته . لكن حتى في هذا العالم نجده شخصاً منفصلاً وم
للتأمل والعبادة .

فوق هذا ثمة عالم آخر ، عالم فوق الزمن نفسه . هذا هو
الذي يتماهى فيه المحب مع محبوبه ولا يكونان فقط مجرد متص
الاتحاد الذي يرمز إليه الزواج المسيحي « بالجسد الواحد » هو
جنسي . وهذا هو نوع الاتحاد الذي تعبر عنه التناقضات الجذ
العنقاء والسلحفاة حيث تثور ثائرة المنطق لأنه يمكن لروحين أن ت
روحاً واحدة ورغم ذلك تظلان اثنتين . في السونيتات الاتحاد هو «

العقول المخلصة » إلا أن الرمزية والتناقضات تبقى هي ذاتها . خلال السونيتات جميعها نصادف مجازات تماهي الأرواح وتبادلها ، وهذه هي بالطبع المبالغات النظامية في شعر الحب ، وفي سياقها (كما هو الحال في السونيتة ٣٩) غالباً ما تتعارض هذه المجازات مع واقع الإنفصال. إلا أنها في المجموعة ١١٦ — ١٢٥ تبدأ في اكتساب أهمية جديدة كجانب حقيقي للتجربة .

السونيتة ١٢٥ تبدأ بعبادة الجمال الخارجي للشاب ، المعبّر عنه باستعارة من الاستعارات هي حَمْل لظُلّه . ومن ثمّ تنتقل إلى قلب الشاب حيث تحدث « التقدمة » وتبادل الأرواح . ويترتب على الاكتمال الأخير طرد « المُخْبِر » أو « المُتّهِم ألا وهو روح الشتاء والغياب في عالم الانفصال بما تحويه من الفضائح والشائعات وسوء التفاهم واللوم . وهكذا يُترك العالم السفلي ، كما يستبعد بدوره العالم العلوي الفردوسي الباقي في السونيتة ١٢٦ . وهنا يشاهد « الصبي المحبوب » في دور ملك زائف مكسو بالرموز والشعارات الزمنية . وتنتهي القصيدة بلهجة تحذيرية كئيبة . من وجهة نظرنا ليست تهديداً قوياً : بل هي مجرد قول له أنه سيكبر وفي النهاية سيموت ككل شخص آخر ، أي أن الصبي المحبوب من هذا المنظور لا يملك سوى ما هو مؤقت ، وما يواجهه إنما هو انعدام جوهره .

ليس من الصعب أن نفهم كيف يمكن للشاب الأناني في سونيتات الشتاء والغياب ، وهو ذو الجمال المساوي في خداعه « تفاحة حواء » ، أن يكون الاله الرباني المُقَسم بالحب في السونيتة ١٠٥ ، التي هي مزيده في جمعها الثلاثي للعطف والاخلاص والجمال . الحب والقرابة يحدثان هذه المعجزة كل يوم في الحياة البشرية — والسونيتة ١١٤ ترى أن

ذلك هو الذي يجري في عقل الشاعر . ولكن ما هي هذه العلاقة التي تربط الشاب « بزواج العقول المخلصة » ؟ يوجد القليل في السونيتات مما يبين أن في حوزة الشاب عقلاً ، والأقل من القليل مما يدل على عقل حقيقي . ونحن لا نستطيع الاجابة عن مثل هذا السؤال : بل حتى المسيحية بجهازها اللاهوتي بكامله ، لا تستطيع التعبير بوضوح عن العلاقة بين ما هو جدير بالخلاص في داخلنا وما نحن عليه حقاً . ولا يحول شكسبير فكرته هذه إلى الكنيسة كما يفعل دانتي في لحظة ما في نهاية الفردوس عندما تتخلى بياترس عن مكانها لمريم العذراء . ففي هذه السونيتات يتخذ الشاعر دور كل من المخلّص والصبي المسرف النادم ويُمكنه حبه أن يتفوق على نفسه . إلا أنه في لحظة الاكتمال يختفي موضع حبه إذ يكف عن كونه موضعاً . والتفسير الأفلاطوني المباشر لذلك أن المحب يترك خلفه الشكل الجميل عندما يتحد مع شكل الحب أو فكرته . هذا صحيح إلى حد ما . ولكن لا يصح لنا الاستنتاج ان الشاعر قد أحرز نجاحاً ذاتياً فقط (فهو قد تجرد من ذاته) أو أن العالم الذي يدخل إليه خاوٍ من شخصية محبوبه . لكن مهما يكن فان شيئاً واحداً يتضح لنا : تماهي الحب والخلود مع نبوغ الشاعر أو ذاته الأساسية : وكما يقول تشوسر :

الحياة القصيرة جداً ، والحرفة المتطلبة زمناً طويلاً لإتقانها
والتجربة القاسية ، والنصر الحاسم
والمتعة الجارفة التي يفطر سرورها القلب
كل هذا ما أعنيه بالحب

وكما أن السونيتة ١٢٩ هي الدرك الأسفل للتجربة كما تعالجها السونيتات ، فان السونيتة ١٤٦ هي ذروتها . فهنا لا يوجد شاب ،

بل روح الشاعر فقط تلك التي يقال لها في الصور المجازية الدقيقة للسونيتات الاستهلالية ، ان لا تكرّس جل انتباهها « لقصرها الباهت » الذي لن ترثه سوى الديدان ، بل تتغذى على الموت (في نقص مذهل لمجازات الأكل) حتى يختفي الموت . ان روح الشاعر في هذه السونيتة هي قلعة نبيلة أو بيت ألما يظنها الناظر من الخارج قلعة محاصرة إلا أنها في حد ذاتها أشبه ببرج الحب في السونيتة ١٢٤ ، « عظيمة الحكمة » ومنطلقة خارج الزمن إلى فردوس خارج دورتها كما يفعل جبل المطهر في دانتي . في هذه السونيتة القريبة من نهاية السلسلة ، يتخذ شكسبير ذات المنظور الذي يتبناه بترارك في سونيتته الأولى حيث ينظر باحتقار إلى الوقت الذي كان فيه رجلاً آخر ، عندما غذى قلبه بالخطأ وحصد غلالاً من الخزي . إلا أن شكسبير لا يكتب قصيدة تراجعية : لا يوجد أي شيء في السونيتات السابقة مما ينبذه أو يندم عليه . الحب قوي كالموت. ولا يوجد تردد حول هذه النقطة ، أو أي ميل ظاهر للتغيير من ايروس إلى نوع من الحب « أعلى شأناً » .

أما المجموعة الثانية من السونيتات من ١٢٧ — ١٥٤ فرغم كونها وحدة ، إلا أنها غير متسلسلة تسلسلاً دقيقاً . وقد سبق أن شرحت أجمل اثنتين منها وهما ١٢٩ و ١٤٦ . وهما تبينان المدى الكلي لفكرة الحب كما يعالجها شكسبير في كل من هذه المجموعة وسابقتها . بعضها يمكن الاستغناء عنه ، فالجلجلة السخيفة للسونيتة ١٤٥ ذات الأبيات المشتملة على ثمانية مقاطع ، لا تكتسب أية أهمية من سياقها . كذلك الحال ، بالنسبة للسونيتتين الأخيرتين اللتين يمكن وضعهما تحت عنوان « تدريبات أدبية محضة » واللتين تم اكتشاف نموذجيهما الأصليين . وقد ظهرت سونيتتان أخريان من هذه المجموعة ١٣٨ ، ١٤٤ في الحاج المشبوب العاطفة The Passionate Pilgrim بالاضافة إلى ثلاث

قصائد من جهد الحب الضائع Loves Labours Lost اثنتان منهما سونيتات أيضاً . وجهد الحب الضائع هي مسرحية تطالب بوجود تتمة لها — بل تعلن عن ذلك عملياً . وإن إشارة مير إلى جهد الحب الموفق توحي بأن التكملة كانت موضع النقاش ، هذا إن لم تكن قد كتبت . شخصياً أتساءل بعض الأحيان إذا لم تكن هذه السونيتات معتبرة أصلاً ذات أهمية ممكنة بالنسبة لمسرحية كهذه . إذا كان الأمر كذلك فربما أصبحت السونيتة ١٤٤ نواة للدورتين العظيمتين بعد أن نبذت المسرحية . وربما يمكننا أيضاً التوسع في مفهومنا للسياق الدرامي الأصلي كي يحوي تلك المتسلقة الاجتماعية السونيتة ١٤٥ . ألا يحق لكل كاتب عن السونيتات أن نخمن تخميناً حراً واحداً !

معظم هذه السونيتات تدور بالطبع حول شخصية أنثى سمراء ، وخلافاً للشاب يمكن معاملتها بسخرية وتجرد وربما بشيء من الهزل . إن أساس العلاقة هنا جنسي واللهجة البذيئة لكل من السونيتة ١٣٨ و ١٥١ هي مناسبة لهما . ولا تظهر هذه اللهجة البذيئة في المجموعة الأولى سوى في نهاية السونيتة ٢٠ وهذا استثناء يثبت القاعدة . في المجموعة الأولى يستعير الشاب عشيقة الشاعر الذي يتخلى عنها بكآبة مؤسفة (ورغم ذلك يمكن القول إنني أحببتها حباً جماً) لا نشعر بنظيرة لها في المجموعة الثانية . وفي المجموعة الثانية للشاعر محبوبان ، شاب جميل وسيدة سمراء ، للأول منهما دور « الملاك الأفضل » — وهو دور لا يشبه دوره في المجموعة الأولى على الاطلاق مع انه بالطبع يمكن أن يُنْعَت به على سبيل المبالغة . ومن الطبيعي أن نقرن العشيقة في السونيتة ٤٢ بالسيدة السمراء ، « والرجل الجميل » في ١٤٤ بالشاب الجميل . ولكن من الأسهل ، دون أي تناقض ، أن لا نعتبر المجموعتين ترويان القصة ذاتها . بل نعتبرهما مُظهِرَتين لتباين بين موقفين متعارضين تجاه الحب ،

وهو تباين يقويه عدد من أوجه الشبه المقصودة أي « الانتباه إلى الأشياء الحقيقية عن طريق ما هو تزييف لها ، » كما يقول الكورس في هنري الخامس Henry V .

إن كلمة « Fair » في الانكليزية الحديثة تعني كلاً من جذاب وأبيض البشرة ، وكلمة شكسبير « Black » لها معنى مزدوج مشابه فهي سمراء وبشعة . ويحدث هذا التلاعب في الألفاظ في جهد الحب الضائع بالنسبة لروزالين السمراء . وفي « سيدان من فيرونا » Two Gentlemen fromVerona يقول بروثيوس المتقلب إن حبه الجديد لسلفيا يجعل من عشيقته القديمة جوليا أشبه « بحبشية سوداء » مع أن جوليا بذاتها تخبرنا أن شعرها « أصفر تماماً » . وان توحيد المعنيين يوحي بعلاقة لا إرادية : لا إرادية تعني عكس الإرادة ، وفكرة الإرادة الحبيسة تؤدي إلى الاكثار من التلاعب بالألفاظ بالنسبة لاسم الشاعر .

إن محور الجاذبية بالنسبة لسونيتات السيدة السمراء هي السونيتة ١٣٠ ، والتي تماثل السونيتة ٢١ في المجموعة الأخرى ، حيث يؤكد الشاعر على الانسانية العادية لمحبوبته ، لكنه ، كما رأينا ، لم يستطع أن يحافظ على هذا التوازن بالنسبة للشاب ، فاما أن يكون الشاب حاضراً أو غائباً . عندما يكون حاضراً يبدو كالاله ، وعندما يكون غائباً يتحول إلى ما هو أشبه بالشيطان . وفي مجموعة السيدة السمراء ، لا يستطيع الشاعر أيضاً أن يحافظ على التوازن الانساني ، ولا تُسمع مرة ثانية لهجة المزاح الودود التي نجدها في ال ١٣٠ (وفي ال ١٢٨) . وفي تباين واضح مع المجموعة السابقة ، تكون السيدة السمراء موجودة ومشؤومة في آن واحد . وهي تتخذ صفات سماوية إلى حد معين ، الا أن هذه الصفات هي صفات « الإلهة البيضاء » أو ما يدعوه بليك بالارادة الأنثوية .

مثلها مثل غوندولين أو رَهاب لدى بليك ، فهي تستطيع أن تكون ذات أمومة ولكن بشكل تشنجي (١٤٣) ، وأن تكون أشبه بالمومسات ولكن بشكل أكثر تكراراً (١٤٢) . إلا أن علاقتها مع حبيبها هي علاقة هدامة نهائياً . وهكذا فان هذه السونيتات تعالج ما دعوناه بالمنطق الجدلي « الوضيع » للعبودية والحرية في أعنف أشكاله الممكنة ، حيث يرتبط المحب برباط من الجاذبية الجنسية مع عشيقة لا يحبها ولا يحترمها . وهو لذلك يحتقر نفسه بسبب إخلاصه لها .

السيدة السمراء هي تجسيد للرغبة بدلاً من الحب . انها تعذب المحب إذ تبتعد « كي تتبع من يهرب من وجهها » وذلك بالضبط لأنها غير محبوبة . وان خيانات الشاب تؤذي أكثر مما تؤذيه خياناتها ، لكنها لا تدعو للغضب : فهي لا تمس إرادة الشاعر المجردة في الامتلاك . وان التأكيد على أن « وجهها لا يملك القوة على جعل المحب يتأوه » يبين على أنها اسقاط لشيء له صفة التخريب الذاتي في نفس المحب ، ربما موت له قوة الحب ، أو « حلول أمور سيئة » لا تنتهي نهاية رومانسية بل في تشريح تدريجي للروح . انها علاقة شبيهة جداً بعلاقات براوست (مع أن دور الأسير معكوس) . ومن المهم جداً أن الصور تبدو جميعها عقيمة ولا تملك شيئاً من تأكيد المجموعة السابقة على الحزن والتزايد والولادة من جديد .

ربما ما يفتقده الانسان في سونيتات شكسبير يجده بوفرة كبيرة في مسرحياته بحيث يبدو لنا ذلك أهم ميزة لدى شكسبير ، ألا وهي روح التناسق الانساني ، والموقف الملموس الذي تستهلك فيه العاطفة مهما كان الاستهلاك مأساوياً ، هزلياً أو رومانسياً . لو كانت السونيتات جديدة علينا لوجب أن نتوقع لشكسبير أن يبقى في الأرض الوسطى

البشرية للسونيتات ٢١ – ١٣٠ . فلا اللغة الدينية الظاهرية للسونيتة ١٤٦ ، ولا الرؤيا التنبؤية لـ ١٢٩ هي من صفاته النموذجية . هنا أيضاً يجب أن نفكر بتقاليد النوع الذي كان يستعمله . فالأرض المتوسطة الانسانية هي منطقة أوفيد ، الا أن تقليد حب القصور الذي اعتمد على تكييف « أخلاقي » لاوفيد ، كان ملتزماً بمطلب سيكولوجي يرمي إلى استكشاف الحدود القصوى للشعور والرغبة ، وهذا هو التقليد الذي يلخصه شكسبير تلخيصاً مجدداً . فالسونيتات هي تحقيق شعري لمجال الحب بكامله في العالم الغربي ، من مثالية بترارك إلى الاحباطات التهكمية لدى براوست ، وإذا كان سلفه العظيم قد أخبرنا ما نحتاج إلى معرفته عن فن الحب ، فان شكسبير قد أخبرنا أكثر مما يمكن أن نفهمه عن طبيعة هذا الحب . ولعل شكسبير لم يفتح مغاليق قلبه في السونيتات ، الا أن السونيتات تستطيع أن تفتح أماكن مقفلة في عقولنا ؛ وترينا أن الشعر هو أكثر من متاهة مخففة من الممرات التي ليس لها مخطط . إنك من المسرحيات وحدها تحصل على انطباع غامض عن شكسبير : أشبه بأبي الهول لدى ماثيو آرنولد الذي يطرح ألغازاً ولا يجيب عليها ، والذي يبتسم ويظل جالساً . وانها لدعوة إلى المجازية الفكرية أن نجد في السونيتات – نصاً نستشهد به من شكسبير في مفهوم للشعر يزوّج ايروس (١) من بسيشه (٢) – ثم ذاتية عبقري تعمر أكثر من الزمن ، وروحاً تعيش رغم الموت .

* * *

---

(١) إيروس إله الحب عند الاغريق – المترجمة

(٢) بسيشه psyche . هي الروح في الأساطير الاغريقية ممثلة في الفن على شكل فراشة . وفي الفترة الكلاسيكية المتأخرة على شكل فتاة جميلة يقع ايروس أو كيوبيدفي غرامها – المترجمة

التعرف في حكاية الشتاء

على غرار الملك لير تنقسم حكاية الشتاء The Winters Tale في بنيتها إلى جزئين رئيسيين تفصل بينهما عاصفة . أما وجود ست عشرة سنة تفصل بين هذين الجزئين فهو أمر أقل أهمية . ينتهي الجزء الأول من حكاية الشتاء بوقوع آنتغوس السيء الحظ بين دب وبحر هائج ، وهو يردد نصاً يذكرنا بواحد من أحاديث لير العاصفة . الجزء الأول هو الجزء الأصلي من حكاية الشتاء ، إذ أن ماميلياس يكون على وشك همس حكايته في أذن والدته عندما يبدأ الشتاء الحقيقي بدخول ليونتز مع حرسه . ثمة أجزاء من الصور المجازية متعلقة بخلفية شتائية مثل رغبة بولكسينز بالعودة إلى بوهيميا خوفاً من « رياح عاصفة » تهب في الوطن ، ثم ملاحظة هرميونة أثناء محاكمتها (المنقولة عن باندستو) ان امبراطور روسيا كان والدها . وتوصف العاصفة ، كالعاصفة في الملك لير ، بطريقة توحي أن نظاماً كاملاً من الأشياء يذوب في فوضى مظلمة من الخراب والوحوش المفترسة . وينتهي عمل الجزء الأول في كآبة تكاد تكون مستمرة . أما الجزء الثاني فهو مأساوي كوميدي حيث يوجد أذى يقصد به إدخال الرعب إلى النفوس على غرار سمبلاين Cymbeline وواحدة بواحدة Measure For Measure أكثر من أنه أذى حقيقي . يبدو بعض التخويف قاسياً وغير ضروري . إلا أن مبدأ (ما نهايته جيدة يكون جيداً) يصح في الكوميديا مهما كان سخيفاً في الحياة الواقعية .

الجزآن يكونان صورة مزدوجة من الأعمال المتوازية والمتباينة .

الجزء الأول يتناول الشيخوخة والشتاء وغيرة ليونتز ، بينما يتناول الجزء الآخر الشباب والصيف وحب فلورزيل . الجزء الأول يتبع بدقة باندستو للكاتب غرين ، بينما لم يُستطع التعرف على مصدر رئيسي للجزء الثاني . ويساعد عدد من التفاصيل المتناسقة ، التي هي أمور مألوفة في التصميم لدى شكسبير ، على احداث التباين المذكور تدريجياً . وعلى سبيل المثال ، يبتديء عمل كل جزء بمحاولة لتأخير عودة شيء ما . والجزآن مرتبطان بطريقتين هما التسلسل ، والتباين . وفي نقطة ارتكاز صور المسرحية توجد دورة الطبيعة التي تدور عبر شتاء وصيف السنة وعبر شيخوخة وشباب الأجيال البشرية . المشهد الافتتاحي يحدد اللهجة . وذلك بالحديث عن ماملياس ورغبة كبيري السن من الرجال في البلاد أن يعيشوا إلى أن يروه حاكماً . أما المشهد الثاني ، وهو بداية العمل ، فيشير إلى أيام شباب ليونتز ، إلى عالم من البراءة الرعوية . وانعكاسه الحاضر في نفس ماملياس . وعلى غرار بركليس Pericles ، يُرمز إلى الدورة ذاتها بالعلاقة بين الأم — والبنت ، وتذكرنا برديتا بمارينا عندما تتكلم عن هرميونه قائلة إنها « انتهت من حيث بدأت » . في فترة الانتقال إلى الجزء الثاني يراقب المهرج تحطم السفينة وابتلاع الدب لأنتغوس . ثم يعرض الراعي علامات ميلاد برديتا ويقول للمهرج « أنت تصادف أشياء تموت ، وأنا أصادف أشياء تولد حديثاً » . يقال لنا أيضاً إن ليونتز كان ينوي أن يرد زيارة بولكسينز « هذا الصيف القادم » ولكن بدلاً من ذلك ، تمر ستة عشر عاماً ، ونجد أنفسنا في بوهيميا مع صور الربيع التي تطفح بها أغنية اوتلاكيس الأولى « عندما يبدأ النرجس في البزوغ » . إذا كان ليونتز قد تخيل ان امرأته قد خانته ، فان أوتلايكس النزاع إلى السرقة ، رسول الربيع هو أيضاً وقواق واسع الخيال . ومن ثم تتوجه إلى مهرجان جز الصوف حيث تمتد الصور

المجازية من باكورة الربيع إلى أشجار الشتاء الدائمة الخضرة . وهذه رؤيا للطبيعة توضح قوتها الخلاقة طيلة العام بأجمعه . وما رقصة السواطير الاثنى عشر إلا تمثيل محتمل لذلك . أما السبب الرمزي لثغرة الست عشرة سنة فهو تقوية الدورة السنوية عن طريق الدورات الأبطأ للأجيال البشرية .
إن التباين الدرامي لدى شكسبير يتضمن عادة شبهاًسطحياً يكون فيه العنصر الواحد محاكاة ساخرة للآخر . يعلق تيسيوس في حلم ليلة صيف A Midsummer Nights Dream ، إن كلاً من المجنون والعاشق والشاعر يتمتع بخيال متماسك . وإن تيسيوس هذا ، على غرار ييتس ، رجل شعبي مبتسم قد تجاوز شبابه الأول ، ولكنه ، خلافاً لييتس ، ليس بشاعر أو ناقد . وكل قدرة على النقد موجودة لدى العائلة تنحصر بهبولايتا كليا فتعليقاتها الحاده تتباين بشدة مع تلعثم تيسيوس المحبب . وتعارض هبولايتا قائلة إن قصة المحبين تتمتع بتماسك يفتقر إليه الجنون . وفي كل مكان في كوميديا شكسبير يعتمد التشابه بين الحب والجنون على التعارض الموجود بينهما . وان حب فلورزل لبرديتا ، الذي يفوق واجبه تجاه أبيه ومسؤوليته الاجتماعية كأمير ، هو حالة عقلية فوق المنطق ، ويقول إن هواه هو الذي يقدم له النصح :

إذا استطاع عقلي
أن يكون مطيعاً له ، فانني سأحتفظ به
وإذا لم يستطع ، فان حواسي الفرحة أكثر بالجنون
سوف ترحب به

إن غيرة ليونتز عبارة عن خيال جامح أدنى من العقل ، وبذلك فإنها محاكاة ساخرة لحالة فلورزل . وان كاميلو ، الذي يمثل المستوى الوسط في المسرحية ، يتعارض مع كل منهما ، إذ هو يدعو

الواحد بالمريض والآخر باليائس . كلتا الحالتين العقليتين تصطدمان بالواقع في مركز الوسط ، فيقضي على الواحدة وتنقذ الأخرى تماماً كوجهي قانون واحد في الدين المسيحي . ولنر ما يقوله السيد في وصف تأثير العثور على برديتا : « لقد بدا عليهم كأنهم سمعوا بعالم قد خُلّص أو عالم قد دُمّر . » وعندما يعود ليونتز إلى حالته العقلية الأصلية يذكرنا قوله وهو يراقب التمثال بما قاله فلورزل سابقاً :

لا يستطيع أي إحساس سليم في هذه الدنيا

أن يعادل السرور المنبثق من ذلك الجنون

تنتهي المسرحية في مشهد تعرف مزدوج . التعرف الأول هو الذي ينقل إلينا من خلال حديث الأسياد الثلاثة وهو تعرف إلى أبوة برديتا. والتعرف الثاني هو المشهد النهائي حيث تتم يقظة هرميونه وتقدم برديتالها. الوسائل المستعملة في المشهد الأول هي العلامات الفارقة العادية في الكوميديا الجديدة ، حيث يبرهن عن طريق العلامات الولادية ان البطلة محترمة بما يكفي لأن يتزوج منها البطل . في كثير من المسرحيات الكوميدية ، ولكن ليس لدى شكسبير قطعاً ، مثل هذا التعارف يحدث عن طريق ذكاء خادم محتال . يلعب أوتلايكس هذا الدور في حكاية الشتاء . ومع أنه « خارج من الخدمه » فانه يواصل اعتبار فلورزل سيده ، كما أنه يتصف بالنذاله ومناجاة النفس الراضية عن ذكائه ، والتي تتناسب مع الدور . وهو يمتلك سر ولادة برديتا . ولكن حل العقدة يتم دونه . ويبقى غير ضروري للحبكة معزياً نفسه بالتفكير ان القيام بعمل جيد كهذا لا يتناسب مع بقية شخصيته . في حكاية الشتاء جمع شكسبير بين العرقين اللذين انحدرا من ميناندرا : القصة الرومانسية الرعوية والكوميديا الجديدة ، وبذلك فقد أصبح عن كثب من الصيغ

الميناندرية كما شاهدناها في مسرحية ابتريونتس Epitri Pontes .
وكون مشهد التعرف التقليدي هذا قد نقل إلينا عن طريق الرواية فحسب يبين أن شكسبير أقل اهتماماً من مشهد التمثال الذي هو كله من صنعه.

أما في مسرحيتي واحدة بواحدة والعاصفة فتحدث النهاية السعيدة من خلال ضغوط الشخصيات الرئيسية ، التي تكون نجاحاتها ملحوظة إلى درجة تبدو فيها لكثير من النقاد حائزة على شيء خارق للطبيعة ، وكأنها أدوات في يد القدس الإلهي . وأصل حقيقة هذا المفهوم يبدو لنا في الكوميديات الأخرى التي تملك ذات البيئة العامة دون أن يكون فيها شخصية كهذة . إذ يُملأ هذا الدور الدرامي المماثل بكائن خارق للطبيعة ديانا في بركليس وجوبتر في سمبلاين . وتنتمي حكاية الشتاء إلى المجموعة الثانية ، إذ أن عودة برديتا تنطلق من التدبير الخفي لأبولو .

في كل من بركليس وسمبلاين يوجد بالإضافة إلى مشهد التعرف حلم يظهر فيه الاله المسيطر معلنا خاتمة العمل . مشهد كهذا يشكل مشهد تعرف مُمَثّل برمز أو شعار يمكننا من رؤية القوة التي تسبب حل العقدة الكوميدي . في العاصفة حيث القوة بشرية ، يقدم سحر بروسبيرو ثلاث رؤى رمزية . مسرحية قناعيّة تقدم إلى فردناند ويظهر فيها الآلهه مقنعين وهم يحتفلون بعرس ما ، ثم وليمه تختفي أمام جماعة البلاط ، وثالثة عبارة عن حلي كاذبه (١٠٤، ١٨٦) من أجل اغراء ستفانو وترنكولو بالسرقة . في حكاية الشتاء لا يشترك أبولو في العمل ، بل يمثل مشهد التعرف الرمزي بواسطة مهرجان جز صوف الغنم . ويحدث هذا على ثلاثة مستويات . بالنسبة لفلوزرل المشهد عبارة عن مسرحية قناعية تحتفل بالزواج و « اجتماع لآلهه قليلة الشأن . » وبالنسبة لجماعة

البلاط ، أي بولكسينز وكاميلو ، فانه وهم يبعدونه عنهم . وبالنسبة لاوتلايكس فهو فرصة لبيع حليه المزيفة (٤٠٤، ٦٠٨) وسرقة المحافظ .

إن مشهد تعرف رمزي من هذا النوع هو صفة مميزة للمسرحيات الرومانسية الأربع الأخيرة . وهو كعرف ينمو من الرومانس (١) الرعوي والقصيدة القصصية أو الأسطورية . أما مهرجان جز صوف الغنم فانه يشبه المشاهد الكبيرة الموسيقية البارعة الأداء ذات المباريات الغنائية وما شابهها كما في أركاديا للشاعر سدني . وأما اغتصاب لوكريس The Rape of Lucrece فيصل إلى نقطة ارتكاز يرمز إليها بسجادة حائط مصور عليها سقوط طروادة حيث تتماهى لوكريس مع هكيوبا وتاركون معساينون ، وتصميم لوكريس أن طروادة الثانية لن تنهار بسبب حادثة اغتصاب كما حدث للأولى . في المسرحيات الكوميدية المتقدمة كان مشهد التعرف الرمزي عادة على شكل تقليد هازل . وهكذا ففي جهد الحب الضائع يقدم موكب العظماء ، عندما يقع دون أرماندو في الحب ، ملتمساً مفصلاً إلى كل من سليمان وشمشون وهرقل على أنهم سابقون له في الحب . إلا أن الالتماس هذا يقلد الفكرة الرئيسية في المسرحية تقليداً هازلاً . وكذلك فان حادثة الحديقة الرمزية في رتشارد الثاني تمثل وسيلة مشابهة ، لكنها مختلفة نوعاً ما في علاقتها مع البيئة الدرامية الكلية .

على أي حال ، تتماهى القوة المسيطرة في العمل الدرامي في حكاية الشتاء مع كل من إرادة الآلهه وخصوصاً أبولو وقوة الطبيعة . وعلينا أن نحافظ على الارتباط بين الطبيعة والآلهة الوثنية عندما نفحص في المسرحية

---

(١) الرومانس : قصة شعرية أو نثرية من قصص القرون الوسطى قوامها الاسطورة أو الحب الشريف والمغامرات الفروسية — المترجمة

الصور المجازية التي تذكرنا بمفاهيم دينية بل مسيحية صريحة . في البداية يشار إلى شباب ليونتز كفترة من البراءة الفردوسية ، لكن ما أن يصل إلى نهاية المشهد حتى يصادف معرفة بالخير والشر لا تمت إلى الواقع بصلة فيقول :

كم أنا مبارك
في رقابتي وفي رأيي الصحيح !
واحسرتاه على معرفة أقل ؟ كما أنا ملعون
لأنني مبارك

أو كما يقول فورد في الزوجات المرحات The Merry Wives « شكراً لله على غيرتي ! » كذلك فان سخرية المشهد الذي توبخ بوليتا فيه ليونتز تدور حول محاولته أن يكون مصدر غضب ناشيء عن دوافع أخلاقية ، بينما في الحقيقة هو الذي يصبح هدفاً لغضب كهذا : محاكمة هيرميونه يُفترض أن تكون عملاً عادياً يُبرز خلالها ليونتز سيف العدالة مرتين ليؤدي القسم عليه ، إلا أنه واقع تحت غضب أبولو والعدالة الالهيه عدوته . عكس الغضب هو النعمه الإلهية . وهيرميونه مرتبطه خلال المسرحية بكلمه نعمه . وفي بداية المسرحية ، خلال فترة الود القلقة إنما المتسمة بالافراط ، تلفظ هيرميونه كلمة « النعمة الالهية » بوضوح ثلاث مرات يبدأ بعدها التنافر المزعج الذي تحدثه غيرة ليونتز وهي تستعمل أيضاً هذه الكلمة عندما تؤمر بالذهاب إلى السجن ، وفي الحديث الوحيد الذي تؤدية بعد الفصل الثالث . إلا أن هذه النعمه ليست نعمه مسيحية أولاهوتيه متفوقه على نظام الطبيعة ، بل إنها نعمة دنيويه مشابهة للنعمة المسيحية ومماثلة للطبيعة — النعمة التي يحتفل بها سبنسر في الكتاب السادس من مليكة الجان .

في الرومانس وفي الكوميديا المتقدمه نشعر بقوة لا تقاوم سواء كانت إلهيه أو بشرية ، تسعى وراء حل الهي . وعندما نشعر شعوراً بهذه القوة يبدو الأشخاص الذين تديرهم هذه القوة ناقصين جداً في حجمهم . وهذه احدى خواص الرومانس التي غالباً ما تخيب أمل هؤلاء الذين يتمنون لو أن شكسبير قد اقتصر على كتابه المأساة . . . . إذ ، بسبب التأكيد الشديد على المصالحة في سمبلاين لا تكون غيرة بوسهيومس جبّارة كما هي غيرة عطيل. إنها تعبر فقط عن وقاحة طفولية تجاه النساء بشكل عام : « سأكتب ضدهن ، سأحتقرهن والعنهن . » كذلك فان ليونتز (كما يشير هو نفسه) يقصر عن البلوغ إلى مستوى ديكتاتور شيطاني كئيب بحجم ماكبث . ويستطيع فقط أن يتأرجح بين نوبات الغضب والشعور القلق بأنه ارتكب نوعاً من الخطأ !

أبعد عني هذه المرأة الوقحة ! أنتغونس
لقد أمرتك أن لا تسمح باقتراب هذه المرأة مني .
لقد عرفت أنها ستفعل !

إن تخفيض المنظور الانساني هذا يتوافق مع بنية درامية تبدو دقيقة الشبه بالمفاهيم المسيحية للغضب والنعمة الإلهية . إلا أن الرومانس الوحيدة من بين الأربع التي أشك فيها بوجود اشارات صريحة إلى المسيحية— ومعنى ذلك أنها رمزية — هي سمبلاين . كان سمبلاين ملك بريطانيا عندما ولد المسيح ، وفي مشاهد كتلك التي يتأمل فيها السجان الموت قائلاً بكآبة « ياليتنا كنا جميعاً ذوي فكر واحد ،وكان هذا الفكر جيداً» ، توجد تلميحات بحدوث تغيير واسع المدى بعيداً عن المسرح . وتنتهي المسرحية بكلمة « السلام » وبوعد سمبلاين بدفع الجزية لروما . وكأنه بمجرد انتهاء القصة ، ستبدأ قصة أخرى بقانون لاغسطس قيصر يفرض فية الضرائب على العالم أجمع .

مثل هذه الروابط الصريحة غير ملائمة لحكاية الشتاء مع أنه من الصحيح أن القصة تتحدث عن طفلة غامضة مختفية ، وُلدت في الشتاء، وعزي لها أربعة آباء : أب حقيقي ، وأب مزعوم يصبح حماها فيما بعد ، ثم أب خيالي هو سمالوس من ليبيا كما ورد في حكاية فلورزل وأخيراً أب بالتبني وهو راعٍ . وهذا يساوي مجموعة مكونه من راع ، وثلاثة ملوك أحدهم أفريقي . الجزء الأول من حكاية الشتاء على غرار سمبلاين مليء بصور عن تضحية خرافية . ويتساءل ليونتز ، وهو عاجز عن النوم ، إذا كان الأمر باحراق هرميونه حية سيمنحه الراحه ، ويبدي استعداده لاستئصال مبايض بناته الثلاث إذا كانت هيرميونه مذنبه مع أنه يفضل أن يخصي نفسه . ويصبح ماملياس ، الذي يعتبره جزءاً من نفسه ، الضحية الضرورية لانقاذ ليونتز . ويرافق اظهار برديتا ذبح الضحية واحراقها . فلا يكفي أن يبتلع دب انتيغونس بل « تتحطم السفينة مع بحارتها في نفس اللحظة التي يموت فيها سيدها وعلى مرأى من الراعي . وبذلك تفقد جميع الأدوات التي ساعدت على اظهار الطفلة في لحظة العثور عليها .» وبالمقابل ، اعادة برديتا إلى والدتها هو عمل من المشاركة الطقوسية ، إلا أنها مشاركة دنيوية . و « الأدوات » المساعدة لهذا العمل هي الفنون الانسانية . وتعود الشخصيات الرئيسية إلى بيت يوليتا بغية أن « يتناولوا العشاء » هناك ، ثم يقادون إلى كنيستها حيث يقدم لهم ما يُدَّعى أنه تمثال فني . ثم تعود هرميونه إلى الحياة ، مثل تايسامي بركليس عن طريق العزف الموسيقي . وتتبع ذلك اشارات إلى فن السحر . ويبدو الفن لذلك جزءاً من قوة التجدد في المسرحية . ويبقى على خيال الشاعر أن يتحد مع خيال العاشق ضد خيال المجنون .

بصَرْف النظر عن المشهد الأول ، يرد ذكر ثلاثة أنواع من الفن على الأقل ، في المسرحية . أولاً ، يوجد فن البستاني الذي ، وفقاً لحديث

بولكسينز الشهير ، ربما يساعد الطبيعة أو يغيرها بتزويجه نبته لطيفة إلى أخرى بريّه ، لكنه يستطيع أن يفعل ذلك فقط من خلال قدرة الطبيعة. لذا فان « الفن بحد ذاته هو الطبيعة » وهذه وجهة نظر إنسانية صحيحة: إنها وجهة نظر سدني الذي يقابل بين عالم الطبيعة البرونزي وعالم الفن الذهبي ، ولكنه أيضاً يتكلم عن الفن كطبيعة ثانية . وليست سخرية سدني من المسرحيات التي تفرض طفلاً في الفصل الواحد وتجعل منه شخصاً ناضجاً في الفصل الذي يليه ، والتي تخلط بين الملوك والمهرجين في المشهد الواحد ، ناتجة بالضرورة عن وجهة نظره هذه بل متلائمة معها . وهذه أيضاً وجهة نظر بن جونسون الذي بعد أن تعرف في رومانس شكسبير على مفهوم للطبيعة مختلف تماماً ، علق مداعباً انه « يكره أن يخيف الطبيعة في مسرحياته ، مثل هؤلاء الذين يخلقون الحكايات والعواصف ، وماشابهها من صور هزلية . » نلاحظ أن حديث بولكسينز يفشل كلياً في اقناع بورديتا التي تكتفي بالتكرار أنها لن تتعامل مع أزهار هجينة :

لا أكثر من رغبتي ، لو زينت وجهي بالأصباغ
أن يطري جمالي هذا الشاب ، ولذلك فقط
يرغب أن يحظى بنسل مني

ملاحظة تستبق بشكل غريب اختفاء تمثال هرميونه المصبوغ في هيكل هرميونه الحقيقية . وكذلك تفشل ، كما أشير إلى ذلك مراراً ، في إقناع بولكسينز نفسه . بعد لحظات قليله نجده في نوبة من الغضب لدى تفكيره أن سليله النبيل سيتزوج من ابنة راعٍ همجية . مهما كانت مزايا وجهة نظر بولكسينز عن الفن فانها لا تصف على الاطلاق نوع الفن الذي توضحه المسرحية ذاتها .

أما النوع الثاني من الفن فممثل بجوليو رومانو ، الذي يُقال عنه أنه صوّر ونحت تمثال هرميونه . انه واقعي متسم بالتقليد والمحاكاة بحيث « يسلب الطبيعة زبائنها ، فهو يقلدها تقليداً كاملاً . » ولكن يتبين أنه في الواقع لم ينحت أحد تمثالاً لهرميونه ، وان الاشارة كلها إلى رومانو ليس لها هدف. نحن لا نحتاج إلى ذلك النوع منه عندما نحصل على هرميونه الحقيقة . وهنا أيضاً ، مهما تكن مزايا رومانو ، لا هو ولا نوع الواقعية التي يمثلها ، يمكن أن يكونا ذوي أهمية بالنسبة للمسرحية. وان ما يعادل الواقعية أدبياً هو ما يكون جديراً بالتصديق ظاهرياً . وما هو كذلك في حكاية الشتاء قليل جداً وما يوجد قسط كبير منه هو ما يدعى تكراراً ! بالعجب » . الأشياء تعرض لنا ، ولنا تفسر . غيرة ليونتز تتفجر دون إنذار : ربما يُبرز الممثل ذلك بطرق مختلفة . وربما يشك القارىء الدقيق للنص ان الاشارات إل شباب ليونتز قد فجرت نوعاً من الذنب المكبوت . ولكن تبقى الحقيقة الهامة ان الغيرة تظهر فجأة حيث لم تكن موجودة سابقاً ، وكأنها موضوع ثانٍ في قطعه موسيقية . وكيف نمت هذه الغيره ؟ ! يسأل بولكسينز كاميلو الذي يتهرب من السؤال . في نهاية المسرحية ، هرميونه تكون أولاً تمثالاً ثم تتحول إلى امرأة حية . والتفسيرات التي لا تُعطى لا ترضي حتى ليونتز ، ولا ترضينا على الاطلاق . فهو يقول :

لكن كيف ، ذلك ما ينبغي السؤال عنه ، ذلك أنني رأيتها
ميتة كما ظننتها كذلك ، وعبثاً تلوت
الكثير من الصلوات على قبرها

وكما يحدث غالباً في شكسبير ، توعد الشخصيات بتفسيرات أخرى ، لكنها لا تقدم للمشاهدين : إذ تكتفي بولينا بالقول « يبدو أنها حيّه . »

أما النوع الثالث من الفن ، مع أن الانسان يحمر خجلاً عندما يذكره ، فهو الفن الشعبي الخام المتواجد في قصائد الحكايات التي ينشدها أوتلايكس وتصف واحدة منها « كيف انسحبت زوجة مراب إلى الفراش كي تكسب عشرين كيساً من النقود من شخص واحد » « أتظن ذلك صحيحاً ؟ » تسأل مويسا باللاشعور مستعملة واحدة من أكثر الكلمات ترديداً في المسرحية . يلاحظ أن شكسبير يبدو كأنه يلفت نظرنا إلى عدم امكانية تصديق الحكاية ، وإلى أساليبها المضحكة والقديمة العهد عندما يجعل كلاً من بولينا والسيد الذي يروى قصة التعرف على برديتا ، يصفان ما حدث « كأنه حكاية قديمة » والكلمات السحرية التي لفظتها بولينا لتجعل هرميونة تتكلم « وُجِدَتْ برديتا » مع أن بولينا سبق وان قالت إن العثور على برديتا هو « بالغ السخف بالنسبة للمنطق الانساني . » وعندما يقول واحد من الساده« لقد ظهر ما يكفي من العجب في هذه الساعة ليجعل صانعي قصائد الحكايات عاجزين عن التعبير عنه ، » نبدأ في الشك بأن بعض نواحي الفن الذي تبنيه هذه المسرحية هي أقرب إلى « قصائد حكايات تافهة » كهذه منها إلى مثالية بولكسينز وورومانو الرفيعة وواقعيتهما .

إن زميلي الراحل والمحبوب جداً الاستاذ هارولد (١) س . ولسن قد لفت الانتباه إلى التشابه بين حديث بولكسينز وبين نص في « فن كتابة الشعر الانكليزي لبوتنام Puttesham's Arte of English Poesie » (١٥٨٩) الذي في معرض بحثه للعلاقة بين الفن والطبيعة يستعمل تناظر البستاني والمثال عن « المنثور (٢) » ويستمر بوتنام في القول ان هناك

(١) انظر ملاحظات المؤلف في نهاية الكتاب — المترجمة

(٢) زهرة من النبتة الصليبية — المترجمة

سباقاً آخر يكون فيه الفن « مجرد مقلد لاعمال الطبيعة ، متتبع إياها لكن مزيف لأعمالها وآثارها ، كما يقلد الفرد الاميركي الصغير ملامح وجوه الناس وحركات أيديهم . « وهذا النوع من الفن هو التصوير والنحت . » وهذا يذكرنا برومانو المصور والنحات الذي هو « المقلد» الكامل للطبيعة . ويقول بوتنام أنه يجب على الشاعر أن يستعمل جميع أنواع الفن في أماكنها المناسبة ولكنه في أعظم لحظاته سيعمل « كالطبيعة نفسها إذ تعمل بميزتها الفريدة وغريزتها الخاصة ، ولن تعمل عن طريق المثال أو التأمل أو التمرين كما يفعل جميع الصناع البارعين . » هنا نشعر أن بوتنام ، الذي كتب قبل أن يثبت شكسبير أقدامه وقبل مرتين من كولردج ، قد أجاد رغم ذلك في تمييز الصفة الفريدة لفن شكسبير .

ان حالة ليونتز العقلية التي هي محاكاة ساخرة لخيال العاشق والشاعر ، تربط حكاية الشتاء مع كوميديا شكسبير « المزاجية » التي تدور حول التباين بين الخيال والحقيقة . كاترينا تتحول من امرأة شرسه إلى زوجة مطيعة ، وفلستاف من مغوٍ للنساء إلى شخص تخدعه الزوجات المرحات بسهولة ، وملك نقار ومجموعة أتباعة من متحذلقين متأملين يبحثون عن المصادر من الكتب إلى عاشقين ضعفاء يؤدون الواجبات التي تفرضها عليهم سيداتهم . وبشكل مماثل ، عندما يقول فلورزل إن حبه لبرديتا .

لا يمكن أن يفشل إلا
إذا نكثْتُ بالعهد ، وعندها
لتسحق الطبيعة جوانب الأرض معاً
ولتتلف البذور الموجودة فيها

فانه يقدم الشكل الحقيقي لما يصفه كاميلو في صيغ كونية موازيه :

تستطيع
أن تمنع البحر من إطاعة القمر
لو كان باستطاعتك بالقسم أو النصيحة
إزالة أو زعزعة بنيان حماقته
تلك التي يستند أساسها على يقينه

يبدأ بوتنام مقالته بمقارنته الشاعر الخلاق بالله « الذي دون أي اجهاد لخياله الالهي صنع العالم كله من لا شيء » وغيرة ليونتز هي محاكاة ساخرة لخلق شيء من لا شيء كما يبين التكرار الملح لكلمة « لا شيء» في الفصل الأول ، وكما يغمغم ليونتز في شبه مناجاته الغامضة لنفسه قائلاً :

أيتها العاطفة ! إنك تسيطرين على أعماق تفكيري
الأشياء المستحيلة تجعلينها ممكنة
والاحلام تجعلينها واقعاً — كيف يمكن هذا ؟ —
وما هو غير حقيقي تجعلينه يبدو حقيقة
وفي ذلك لا يماثلك شيء

يُرَدُّ مزاج من الأمزجة إلى مظهره المألوف إذا لم يواجه بالحقيقة مباشرة بل بانعكاس صورة خادعة عنها . على سبيل المثال ، تروض كاترينا عندما ترى انعكاس شراستها في بتروشيو . وبشكل مشابه ، في المشهد الأخير يُسْخَر من ليونتيز « بواسطة الفن » ، أي بواسطة تمثال رومانو الواقعي المضلل الذي تتكشف عنه هرميونه الحقيقية .

في المجتمع المصطنع للبلاط الصقلي يوجد مامليياس ، والأمير المتفائل الذي يموت ، ثم الطفلة برديتا التي تختفي . وفي المجتمع الريفي في

بوهيميا توجد الراعية بورديتا التي هي « فلورا (١) تلوح في مطالع نيسان » وفلورزيل نظيرها الذكر ، كما يوحي اسمه ثم الأمير الساحر الذي فيما بعد يذكر ليونتز كثيراً بماملياس ، ويصبح وريث ليونتز الموعود . تقول برديتا انها تحب بعثرة الأزهار على فلورزل :

كضفة نهر يضطجع الحب عليها ويلهو
وليست كجثة ، وإذا لم تكن للدفن
فلتأت سريعاً إلى أحضاني

ويظهر التناقض بين العالمين عن طريق بولكسينز الذي يتناول « أزهار الشتاء » ويتقدم لتخريب المهرجان كريح الشتاء ، مكرراً دور الشيخوخة الغاضبة الذي يلعبه ليونتز في المملكة الأخرى . ولكنه رغم استطاعته أن يستأسد على برديتا ، فانه لا يؤثر عليها أكثر مما أثر ليونتز على هرميونه. تكتفي برديتا بالقول :

لم أخف كثيراً ، مرة أو مرتين
كنت على وشك أن أقول بصراحة مخبرة إياه
إن الشمس ذاتها التي تشرق على بلاطه
لا تخفي وجهها عن كوخنا ، بل
تنيره بالتساوي

يوجد هنا صدى خفيف من « العهد الجديد » ، ولكن بالطبع بالنسبة لبرديتا إله الشمس هو أبولو الذي يدبر الأمر بحيث تتفوق برديتا على بولكسينز حيلة ودهاء ، رغم أن سبب تفوقها هو كونها أميرة

(١) فلورا : الهة الزهور في الميثولوجيا الرومانية ــ المترجمة

فقط . فبنية المجتمع ، كما هي لدى شكسبير دائماً ، لا تتغير في العمل الكوميدي . ما يحدث في حكاية الشتاء هو عكس فن البستاني كما يصفه بولكسينز . المجتمع المصطنع بشكل محدود في بداية المسرحية يظل مصطنعاً في النهاية ولكنه طبيعي في ذات الوقت . الطبيعة تقدم الوسيلة لتجديد الصنعة . ولكن يظل صحيحاً أن « الفن ذاته هو الطبيعة » . ويتساءل الانسان لماذا يخصص حديث ينتهي بهذه الكلمات لبولكسينز ، عدو المهرجان .

إن محيط نظرية بولكسينز هو إطار عصر النهضة حيث يوجد مستويان من نظام الطبيعة . الفن ينتمي إلى الطبيعة البشرية ، والطبيعة البشرية ، في صحيح العبارة ، هي الحالة التي عاش بها الانسان في جنة عدن ، أو العصر الذهبي قبل سقوطه إلى العالم الأدنى للطبيعة المادية التي لم يكن مهيأ لها . الانسان يحاول أن يسترجع حالته الأصلية من خلال القانون والفضيلة والتعليم وأدوات مساعدة منطقية ومقصودة كالفن . والطبيعة في هذه الحالة عبارة عن نظام رفيع . أما في الشعر ، فهذا المستوى الأعلى للطبيعة ، الذي لم يلوثه الاثم والموت الناجمان عن السقوط ، يرمز إليه عادة بمنطقة النجوم ، التي هي كل ما تبقى حتى الآن . ومنطقة النجوم تنتج موسيقى المنطقة السماوية . وانسجام الموسيقى يمثل هذا المستوى الأعلى للطبيعة في الحياة الانسانية .

معظم الكوميديا الشكسبيرية منظمة ضمن هذا الاطار ، وعندما تكون كذلك ، فان صورها المجازية تتخذ الشكل الذي حدده ج . ولسن نايت في العاصفة الشكسبيرية The ShakesPearean Tempest (١٩٣٢) . العاصفة ترمز إلى العناصر الهدامة في نظام الطبيعة ، والموسيقى إلى العناصر البناءة الخالدة . والموسيقى بدورها ، مرتبطة

بانتظام بمناطق النجوم ، الذي يكون فيها القمر وهو أقربها إلينا ، نقطة التركيز العادية . وان السيطرة على العاصفة عن طريق تناغم المنطقة السماوية يظهر في صورة القمر وهو يجذب الماء ، وهي صورة استعملت مرة أو اثنتين في حكاية الشتاء . والعمل في تاجر البندقية أيضاً ، يمتد من التناغم الكوني في الفصل الخامس ، حيث ينام القمر مع اندميون ، إلى العاصفة التي حطمت سفن انطونيو ، وفي بركليس حيث تستخدم هذه الصور المجازية للتناغم والعاصفة أكثر من أي مكان آخر ، يقال عن بركليس أنه سيد الموسيقى ، كما ينعش سيرمون تايسا بالموسيقى ، ديانا تعلن ظهورها ابركليس بالموسيقى ، ومشهد التعرف الأخير يوحد بين الموسيقى ورموز العاصفة ، إذ أنه يحدث في معبد ديانا خلال مهرجان نيبتون . والموسيقى أيضاً ترافق انبعاث هرميونه في المشهد الأخير من حكاية الشتاء . يُحصر الانتباه كله في هرميونه عندما تبدأ في التحرك بينما تلعب الموسيقى . وتُذكر بأوتلايكس ودوره كنوع من أورفيوس الوغد في مهرجان جز صوف الغنم : « إن مهرّجي . . . . لن يحرك قدميه الصغيرتين إلا إذا حصل على النغم والكلمات ، التي جذبت بقية القطيع إليّ بحيث جعلت حواسهم الأخرى جميعها تتركز في آذانهم . . . لا سمع ولا إدراك إلا لأغنية سيدي ، والاعجاب بتفاهتها . » هنا أيضاً يبدو وكأنّ اوكلايكس ، قد استُعْمل ليبيّن أن شيئاً ما قد وضع في مرتبة أدنى ولكنه لم يُلْغَ على الاطلاق .

في مسرحية انقلابية أخرى كحلم ليلة صيف ، نجد علم الكونيات من النوع التقليدي جداً المستعمل في عصر النهضة . في الوسط بين عالم الفوضى الذي يرمز إليه بالعاصفة وعالم منطقة النجوم الذي يرمز

---

(١) انقلاب الشمس الصيفي أو الشتائي — المترجمة

إليه بالموسيقى ، تقع دورة الطبيعة ، أي عالم ايروس وأدونيس ، باك وبراموس . إله الحب والاله المحتضر . إلى هذا العالم المتوسط تنتمي الجان ، لأن الجان عبارة عن أرواح عناصر الطبيعة الأربعة التي يسبب نزاعها الفوضى . في الأعلى وفوق المشهد ، يحلق قمر ديانا البارد العقيم حيث تحب أن تتواجد راهبته هرمياً . وبينما تهديء عروس البحر بأغنيتها البحر ، وتجذب النجوم بقوة تناغمها ، يطلق كيوبيد سهمه إلى القمر وإلى راهبته فيسقط في قطع مكافيء على زهرة ويحولها إلى « لون أرجواني نابع من جرح الحب » . قصة براموس لا تُروى بتماسك في مسرحية بيتر كونسي ، لكن في شعر أوفيد توجد صورة غريبة عن الدم المنبثق من براموس على شكل قوس ، أشبه بماء منطلق من أنبوب متفجر ، ومنصب على ثوب أبيض ، ومحوّل له إلى لون أرجواني . هنا يرمز للطبيعة ، التي هي عبارة عن دورة ميلاد وموت ، بزهرة أرجوانية ، تدور تحت الطبيعة كنظام أو تناغم مستقر وممكن التنبؤ به . هذا يحدث أيضاً في مسرحية انقلابية ثالثة — الليلة الثانية عشرة Twelfth Night التي تبدأ بصورة مجازية تقارن الموسيقى بريح تهب على ضفة من البنفسج . لكن في الليلة الثانية عشرة لا تقترن الطبيعة ، بما يمكن تصديقه ولكن بما لا يصدق الطبيعة كنظام توضع في مرتبة أدنى من الطبيعة التي تواجهنا سنوياً بالمعجزة المستحيلة ألا وهي الحياة المتجددة . ففي ملاحظات بن جنسون في نقده رومانس شكسبير غير الطبيعي ، نجده يعارض بشكل خاص الدور الوظيفي للرفض ، « الرغبة الملحة في رقصة الجيغ (١) » كما يدعوها هو . ولكن الرقص هو الذي يعبر بأوضح شكل عن الطاقة النابضة للطبيعة

---

(١) الجيغ : « jigs » — رقصة سريعة مفعمة بالحيوية — المترجمة

كما تبدو في حكاية الشتاء ، طاقة تعبر عن نفسها أيضاً من خلال الحوار . كلمات مثل « يَدْفع » « ومندفعٌ » تسمع أصداؤها باستمرار . وتنتهي المسرحية بالكلمات « قدنا بعيداً بسرعة » ، ويقال لنا إن ليونتز النادم :

يشطر ويشطر نفسه
بين قسوته وعطفه ، يؤنب الواحدة
كي تذهب للجحيم ، ويطالب من الأخرى أن تنمو
أسرع من خطرة من خطرات الزمن

يقال الكثير عن السحر في المشهد الثاني ، لكن لا يوجد ساحر ، لا يوجد بروسبيرو . فقط يوجد إحساس بالمشاركة في قوة الطبيعة المجددة والمنقذة إذ تتماثل مع الفن ، مع النعمة الإلهية والحب . لذا فان التعرف النهائي المناسب هو تمثال متجمد يتحول إلى حضور حي ، والكورس الملائم هو الزمن ، العنصر الهدام الذي هو أيضاً الممثل الوحيد الممكن لكل ما هو خالد .

* * *

الأدب كسياق

لسداس للشاعر ملتون

أحب أن أبدأ ببحث قصير عن قصيدة مألوفة وهي لسداس Lycidas للشاعر ملتون ، على أمل أن تكون بعض الاستنتاجات المشتقة من هذا التحليل هامة بالنسبة للموضوع الذي هو قيد التداول . لسداس عبارة عن مرثاة كُتبت حسب التقليد الرعوي لتخلد ذكرى شاب يدعى إدوارد كنغ غرق في البحر . أما أصول هذا التقليد الرعوي فتعود بجانب منها إلى التقليد الكلاسيكي الذي يسري من ثيوكراتيس إلى فرجيل ، وبالجانب الآخر إلى الكتاب المقدس ، في الصور المجازية الموجودة في الترتيلة الثالثة والعشرين وفي صورة المسيح كراعٍ جيد ، وفي استعارة كلمات مثل « راعي الأبرشية » « والقطيع » في الكنيسة . وقد كانت الرابطة الرئيسية التي تربط بين هذين العرفين في عهد ملتون هي نشيد الرعاة الرابع لفرجيل وهو متعلق بالمخلّص المنتظر . لذا فمن الشائع تماماً أن تحصل على صور رعوية تتردد فيها أصداء من كلا التقليديين في آن واحد . كما أنه ليس من المدهش أن نجد لسداس قصيدة مسيحية وانسانية في آن واحد :

في المرثاة الرعوية الكلاسيكية ، لا يُعالَج من يدور حوله موضوع المرثاة ، كفرد من الأفراد ، بل بصفته ممثلاً لروح ميتة من أرواح

الطبيعة ، ويبدو أن للمرثاة الرعوية علاقة بشعائر مرثاة أدونيس . إذ أن قصيدة الشاعر موسكس تمجد الشاعر الميت بيون مستعملة ذات النوع من الصور المجازية التي يستعملها بيون نفسه في مرثاته لأدونيس . وان استعمال عبارة « الاله المحتضر » للاشارة إلى مثل هذا الشخص في القصائد الرعوية المتأخرة ، لا يعتبر مفارقة تاريخية : يقول فرجيل مثلاً عن دافني (١) في نشيد الرعاة الخامس : « إنها إلهة ، إلهة يا منالكا » . بالإضافة إلى ملتون ومعاصريه المتعلمين ، كان سلدن ، على سبيل المثال ، أو هنري رينولدز ، يعرفان على الأقل عن رمزية « الاله المحتضر » ما يعادل ما يستطيع أي دارس حديث أن يستمده من الغصن الذهبي The Golden Bough الذي يعتمد بشكل رئيسي على ذات المصادر الكلاسيكية التي كانت متوفرة لديهما . أما فكرة اختلاف شعراء القرن العشرين عن سابقيهم في فهمهم لاستعمال الأسطورة فهو أمر لا يحتمل التدقيق . لذا يعطي كنغ الاسم الرعوي اسداس ، المساوي لأدونيس والمرتبط بالايقاعات الدورية للطبيعة . من هذه الايقاعات ثلاثة ذات أهمية خاصة : الدورة اليومية للشمس عبر السماء ، الدورة السنوية للفصول ، والدورة المائية المنسابة من الآبار والنوافير عبر الأنهار إلى البحر . الغروب والشتاء والبحر ترمز إلى موت اسداس ، والشروق والربيع إلى انبعاثه . تبدأ القصيدة في الصباح « تحت أجفان الصباح المتفتحة » ، وتنتهي كلسداس ذاته ، مع الشمس وهي تهبط في المحيط الغربي على أن تنهض مرة ثانية كما هو منتظر من اسداس أن يفعل . أما الصور المجازية لأبيات افتتاحية القصيدة « أبعثر أوراقك قبل ريعانها » فانها توحي بصقيع الخريف وهو يقتل الأزهار ، ولكن الربيع يعود

---

(١) دافني هي حورية طاردها أبولو فلم تنج الا بتحولها إلى شجرة غار — المترجمة

لدى المناداة العظيمة على الأزهار قرب النهاية ، ومعظمها أزهار تزهر بوقت مبكر مثل « زهر كعب الثلج » . أيضاً يوجه دعاء الافتتاحية إلى «أخوات البئر المقدسة» وتحمل الصور المائية عدداً كبيراً من الأنهار الاغريقية والايطالية والانكليزية إلى البحر حيث يضطجع جسد لسداس الميت .

لسداس إذاً هو « النموذج الأصلي » لادوارد كنغ : أعني بالنموذج الأصلي رمزاً أدبياً أو مجموعة من الرموز التي تستعمل بشكل متكرر خلال الأدب ، وبالتالي تصبح تقليدية . إن الاستعمال الشعري لزهرة ، بحد ذاته ليس نموذجاً أصلياً بالضرورة ، ولكن في قصيدة تدور حول موت شاب ، من الأمر العرفي أن نقرن موته بزهرة حمراء أو أرجوانية ، وعادة بزهرة ربيعية مثل زهرة الياقوتية . ربما يضيّع الأصل التاريخي للعرف من خلال الشعائر ، ولكنه يبقى كامناً ليس في الأدب فحسب بل في الحياة أيضاً ، كما نلمسه في رمزية نبات الخشخاش القرمزي إبان الحرب العالمية الأولى . لذا ففي لسداس « الزهرة الحمراء القانية المنقوشة بالويلات » هي نموذج أصلي ، رمز يذكر بانتظام في قصائد عديدة مشابهة . كذلك ، فان لسداس ليس شكلاً أدبياً لإدوارد كنغ فحسب ، بل هو شكل تقليدي ، متكرر ، ينتمي إلى ذات العائلة التي ينتمي إليها أدونيس لشيلي ودافني ثيوكريتس وفرجيل ، ودامون لملتون . كان كنغ أيضاً من رجال الدين ، وبالنسبة لأهداف ملتون كان شاعراً . لذا فبعد أن اختار ملتون النموذج الأصلي التقليدي لكنغ الشاب الميت غرقاً، كان عليه أن يختار النماذج الأصلية التقليدية لكنغ كشاعر وكاهن . هذان ، بالتتالي ، هما أورفيوس وبطرس .

كل من أورفيوس وبطرس حائز على صفات تربطه عن طريق

الصور المجازية بلسداس . كان أورفيوس أيضاً « ابناً منشداً » أو روحاً من الطبيعة « مات شاباً » ، في دور كثير الشبه بدور أدونيس ، وقذف به أيضاً في الماء . وكان من الممكن لبطرس أن يغرق لولا مساعدة المسيح . لذا لا يُدعى بطرس مباشرة باسمه بل يشار إليه « كصياد بحيرة طبرية » . كما أن المسيح لا يسمى مباشرة بل يشار إليه « بالذي مشى فوق الأمواج » . وعندما مزقت نساء الميناد (١) أورفيوس إرباً : طفا رأسه « عابراً نهر هبرس حتى الشاطيء اللازبي » . وان فكرة الخلاص من المياه تتعلق بصورة الدلفين ، وهو نمط تقليدي مسيحي ، وتستدعى الدلافين « لتدفع الشاب التعس فوق الأمواج » تماماً قبل بداية المقطع الختامي من القصيدة .

ينظم هيكل القصيدة على شكل ا ب ا ت ا ، فكرة رئيسية تتكرر مرتين ، وتتخللها حادثتان كما في الرّندة (٢) الموسيقية . الفكرة الرئيسية هي غرق لسداس في ريعان شبابه . الحكايتان ويتوجهما أورفيوس وبطرس ، تعالجان فكرة الموت قبل الأوان في علاقتهما مع الشعر والكهنوت على التوالي . في كلتيهما يظهر نفس النمط من الصور المجازية : أداة الاعدام الميكانيكية التي تسبب موتاً مفاجئاً والتي تمثّل « بالمقص الكريه » المذكور في معرض تأملات ملتون عن الشهرة ثم « الآلة المروّعة ذات الحدين » الواردة في تأملات ملتون عن الكنيسة . أما أصعب جزء في تركيب القصيدة فهو تدبير الانتقال من هذه الحوادث والعودة إلى الفكرة الرئيسية . ويفعل الشاعر هذا باشارته إلى الاسبقين من العظماء في العرف الرعوي أمثال ثيوكراتيس من صقلية ، وفرجيل من مانتوا والأركاديين الإسطوريين الذين سبقوا كليهما .

---

(١) الميناده : امرأة تشارك في مهرجانات باخوس — المترجمة

(٢) الرندة : مقطوعة موسيقية يتكرر فيها النغم الرئيسي بين حين واخر — المترجمة

يا أيها النبع أرِثوز ، ويا أيها الفيض المبجل منسيوس ، المنساب
برفق ، والمتوج بالقصب المزماري . .

وفيما بعد

عد يا ألفيوس ، لقد مرّ الصوت المريع
الذي قلّص انهارك ؛ عد أيها الشاعر الصقلّي

الاشارة هذه لها تأثير في تذكير القاريء بأن هذه القصيدة ، رغم كل شيء ، هي قصيدة رعوية . إلا أن ملتون يشير أيضاً إلى أسطورة اريثوزا وألفياس ، الأرواح المائية الاركادية التي غطست تحت الأرض ثم عادت فظهرت في صقلية .

وهذه الأسطورة لا توجز تاريخ العرف الرعوي فحسب بل تدمج الصور المائية بفكرة الاختفاء ثم عودة الحياة .

في المرثاة الرعوية ، يرتبط الشاعر الذي يندب الموت بالرجل الميت ارتباطاً شديداً مما يجعله أشبه بصنو أو ظل له . على غرار ذلك ، يصور ملتون نفسه مرتبطاً ارتباطاً وثيقاً بموت لسيداس . ففكرة الموت قبل الأوان ، متعلقة بمهارة في الأبيات الافتتاحية بالاعتذار التقليدي عن قصيدة « جافة ، فجّة » . والشاعر يأمل بمرثاة مشابهة عند موته ، لكنه في النهاية يرضى بمسؤوليات البقاء ويستدير « غداً إلى الغابات الطازجة والمراعي الجديدة » موصلاً المرثاة إلى نغمة متآلفة غنية جداً . وبظهوره شخصياً في بداية القصيدة ونهايتها ، يقدم لنا ملتون القصيدة بمعنى من المعاني ، كما كانت محتواة في ذهن الشاعر .

بصرف النظر عن العرف التاريخي للقصيدة الرعوية ، يوجد أيضاً هيكل تقليدي للأفكار والافتراضات التي تشكل خلفية القصيدة ، أسميه

هنا هيكل الأفكار ، وهو قد يكون كذلك أيضاً ، لكنه في الشعر هو عبارة عن هيكل من الصور المجازية . ويتألف من أربعة مستويات من الوجود . الأول هو النظام الذي أوحت به المسيحية ، وهو نظام النعمة الإلهية والخلاص والحياة الخالدة . والثاني هو نظام الحياة البشرية ، النظام الذي تمثله جنة عدن في الانجيل ، والعصر الذهبي في الأسطورة الكلاسيكية ، والذي يستطيع الانسان رغم كونه في حالة السقوط أن يستعيده إلى حدّ ما ، من خلال التعليم وإطاعة القانون واعتياد الفضيلة . الثالث هو نظام الطبيعة المادية ، عالم الحيوانات والنباتات الذي هو محايد أخلاقياً ولكنه « ساقط » لاهوتياً . الرابع هو فوضى يحدثها كل ما هو لا طبيعي من إثم وموت وفساد دخلت جميعها العالم مع السقوط .

يرتبط لسيداس بجميع هذه الأنظمة . في المقام الأول ، جميع صور الموت والانبعاث متضمنة في جسد المسيح ومتماهية معه . المسيح هو شمس الصلاح ، وشجرة الحياة ، وماء الحياة ، والاله المحتضر والمنقذ الذي نهض مرة ثانية من البحر . في هذا المستوى يدخل لسداس السماء المسيحية ، ويحييه « القديسون في الأعالي » « في جماعات وقوره ، ومجتمعات حلوة » حيث تردد اللغة أصداء كتاب شعر الرؤيا : ولكن في آن واحد يحرز لسداس تمجيداً آخر كروح حارسه للشاطيء ، مماثلة للروح المرافقة في كومس ، يقال لنا إن مسكنها عالم فوق عالمنا ، لا يشبه السماء المسيحية بل جنات أدونيس التي كتب عنها سبنسر . والمستوى الثالث للطبيعة المادية هو عالم التجربة العادية ، حيث الموت لا يعدو أن يكون مجرد خسارة ، ومن يندبون الموت عليهم أن يرجعوا إلى مزاولة أعمالهم مرة ثانية . في هذا المستوى ، لسداس غائب « لايسمع عهودنا الباكية » ولا يمثله سوى نعش فارغ مكلل بالزهور . في هذا المستوى أيضاً ، القصيدة محتواه في ذهن الشاعر الباقي حياً . كما أنها

على المستوى المسيحي محتواه في جسد المسيح . وأخيراً ، يحتجز عالم الموت والفساد جثة لِسيداس الغارقة التي لن تلبث أن تطفو على السطح « وتتقاذفها الرياح الجافة » . هذه الصورة الأخيرة كريهة ومؤلمة ، ويمسها ملتون مساً خفيفاً ، ويلتقطها مرة ثانية في سياق مناسب :

ولكنهم في انتفاخهم بالهواء ، والضباب النتن الذي يستنشقونه يتعفنون في داخلهم . . . .

توجد في كتابة لسداس أربعة مباديء خلاقة ذات أهمية خاصة ، والقول إنها أربعة لا يعني ، بالطبع ، إنها منفصلة بعضها عن البعض الآخر المبدأ الأول هو العرف ، أي اعادة تشكيل المادة الشعرية الملائمة للموضوع . الثاني هو النوع الأدبي ، أي اختيار الشكل الملائم . الثالث هو النموذج الأصلي ، وهو استعمال الصور والرموز الملائمة والمستخدمة على نحو متكرر .

والرابع ، الذي لا اسم له ، هو استقلالية الأشكال الأدبية ويعني ذلك عدم تواجدها خارج الأدب . ملتون ليس في صدد كتابة نعي مرفق بترجمة موجز لحياة الفقيد : انه لا يبدأ بادوارد كنغ وحياته وزمانه ، بل بالأعراف والنماذج الأصلية التي يتطلبها الشعر من أجل موضوع كهذا .

إن الأول من مباديء النقد المبينة بهذا التحليل ، لن يكون مثار دهشة للقراء المعاصرين . لسداس مدينه للأعراف العبرية والاغريقية واللاتينية والايطالية بما يعادل دينها إلى الانكليزية . حتى اللغة ، التي ليس لديّ متسع للكلام عنها ، تبين تأثيراً قوياً بالايطالية . كان ملتون بالطبع شاعراً عالماً ، إلا أنه لا يوجد شاعر تكون تأثيراته الأدبية محصورة

كبياً بلغته . لذا فان كل مشكلة في النقد الأدبي هي مشكلة في الأدب المقارن ، أو ببساطة في الأدب بحد ذاته .

المبدأ الثاني الذي يجب أن نتبناه من أجل دراسة أية قصيدة هو افتراضها بشكل مؤقت وحدة مستقلة . إذا اضطررنا ، بعد اختبار دقيق ومتكرر ، أن نستنتج انها لا تشكل وحدة ، عندها يجب علينا أن ننبذ الفرضية ونبحث عن الأسباب الداعية لعدم وجود هذه الوحدة . والكثير من النقد السيء للسيداس ناتج عن عدم بذل مجهود ابتدائي لفهم وحدة القصيدة . والحديث عن « الاستطرادات » في لسداس هو نتيجة نموذجية لطريقة النقد الخاطئة ، وللرجوع خلفاً في القصيدة بطريقة خاطئة . فاذا بدأنا ، بدلاً من أن نبدأ بالقصيدة ، بفيض من المعلومات السطحية عن هذه القصيدة : معرفة ملتون العارضة بكنغ ، طموحاته كشاعر ، مرارته تجاه حكومة الأساقفة في الكنيسة ، فعندها بالطبع ستنهار القصيدة منقسمة إلى قطع مماثلة بدقة لهذه المعلومات المجزأة . وتبين لسداس ، على مقياس صغير ، ما حدث على مقياس أكبر بكثير في نقد هومروس مثلاً . فقد اقترب النقاد من الالياذة ، والأوديسا ، وفي أذهانهم شيء من المعرفة عن الطبيعة المجزأة للأغاني البطولية وقصائد الحكايات . وانقسمت القصائد طواعية إلى قطع رغبوا في عزلها . وجاء نقاد آخرون وعالجوا القصائد باعتبارها وحدات واسعة الخيال . واليوم يعرف كل انسان ان المجموعة الثانية كانت أكثر اقناعاً .

ويحدث الأمر ذاته عندما يصبح مقتربنا إلى « المصادر » مجزأ أو تدريجياً . لسداس عبارة عن كتلة كثيفة من الأصداء المشتقة من الأدب السابق وخاصة الأدب الرعوي . فاذا وضعنا لسداس في أذهاننا ، لدى قراءتنا أناشيد الرعاة لفرجيل ، نستطيع أن نرى أن ملتون لم يكتف

بمجرد قراءة أو دراسة هذه القصائد : بل تملكها . كانت جزءاً من المادة التي كان يشكلها . النص حول الغنم الجائع يذكرنا على الأقل بثلاثة نصوص أخرى : واحد في فردوس دانتي وآخر في كتاب حزقيال ، وثالث قرب بداية ثيوغوني لهسيود . توجد أيضاً أصداء من مانتوان وسبنسر ، ومن إنجيل يوحنا . ومن الممكن تماماً أن يوجد أيضاً تماثل أكثر لفتاً للنظر من قصائد لم يقرأها ملتون . في مثل هذه الأحوال ، لا يوجد مصدر على الاطلاق ، ولا مكان واحد « يأتي منه » النص ، أو كما نقول بجرأة مذهلة « كان في ذهن » الشاعر . فقط توجد نماذج أصلية أو مواضيع متكررة من التعبير الأدبي أعادت خلقها قصيدة لسداس ، ولذلك كررت صداها مرة أخرى .

أما المبدأ الثالث فهو أن مشاكل النقد الأدبي الهامة تقع ضمن دراسة الأدب . نلاحظ أن قانون المردود (١) المتناقض يبدأ في العمل بمجرد أن نتجه بعيداً عن القصيدة . إذا سألنا ما هو لسداس فالجواب انه عضو ينتمي إلى نفس عائلة دافني لثيوكراتيس ، وأدونيس لبيون ، ثم هابيل في العهد القديم وهكذا دواليك ؛ ويستمر هذا الجواب في ايجاد فهم أوسع للأدب ومعرفة أعمق بقوانينه البنائية ومواضيعه المتكررة . ولكن إذا سألنا من كان ادوارد كنغ ؟ وماذا كانت علاقته بملتون ؟ وهل كان شاعراً جيداً ؟ فاننا نجد أنفسنا نتحرك بغموض في فراغ كثيف . ويصح القول ذاته بالنسبة إلى نقاط ثانوية . إذا سألنا ما سبب وجود صورة الآلة ذات الحدين في لسداس فاننا نستطيع الاجابة على غرار الخطوط المقترحة أعلاه ، والتي تبين مدى العناية التي ركبت فيها القصيدة .

---

(١) المردود المتناقض : قانون يقول إن زيادة عناصر الانتاج عن نقطة التوازن التي تعطي الحد الأعلى للمردود الهامشي لا تؤدي إلى زيادة هذا المردود ، إنما تؤدي إلى تناقصه — المترجمة

وإذا سألنا ما هي الآلة ذات الجدين ؟ عندئذ توجد أربعون إجابة ونيّف ، ليست فيها إجابة واحدة مرضية تماماً ، إلا أن عدم كونها مرضية كلياً أمر لا يهمنا على الاطلاق .

شكل آخر من ذات النوع من المغالطة هو الخلط بين الأمانة الشخصية والأمانة الأدبية . إذا بدأنا بالحقائق القائلة إن لسداس تقليدية جداً وأن معرفة ملتون بكنغ كانت سطحية . فربما نجد لسداس قصيدة « مصطنعة » دون أي « شعور واقعي » . هذه الأمور التي يُراد بها صرف الانتباه عن المسألة الحقيقية ، والتي هي أكثر انتشاراً بين رومانسيي الدرجة الثالثة ، كانت قد جُرَّت إلى دراسة لسداس من قِبَل صاموئيل جونسون. وكان جونسون يعرف ما هو أفضل من ذلك . ولكنه كان يشعر بعداء تجاه هذه القصيدة بشكل خاص . لذا فانه أثار عن قصد قضايا مزيفة . لم يخطر على باله مثلاً أن يعترض على الاستعمال التقليدي لهوراس في هجائيات بوب ، أو استعماله لجو فينال في كتاباته هو نفسه : الأمانة الشخصية لا مكان لها في الأدب . لأن الأمانة الشخصية بهذا المعنى يتعذر التعبير عنها . قد ينفجر الإنسان باكياً لدى سماعه بموت صديق له . ولكنه لن يستطيع أن يبدأ في الغناء تلقائياً مهما كانت الأغنية محزنة . لسداس قصيدة مخلصة إلى حد الانفعال . لأن ملتون كان شديد الاهتمام ببنية المراثي الجنائزية ورمزيتها ، وكان يتمرن منذ سن المراهقة على كل جثة حديثة يراها ، من شمّاس كنيسة الجامعة إلى الطفل الجميل المتوفي أثر سعال ألمّ به . ...

إذا سألنا ما هو مصدر الايحاء للشاعر ، فاننا نجد دائماً جوابين. ربما توحي بالدافع إلى الكتابة مناسبة أو تجربة أو حادثة . إلا أن الدافع إلى الكتابة لا يمكن أن يحدث إلا نتيجة اتصال سابق مع الأدب . والايحاء

الشكلي ، أي التركيب الشعري الذي يتبلور حول الحادثة الجديدة لا يمكن أن يشتق إلا من أسفار أخرى . وهكذا بينما تكون كل قصيدة جديدة عبارة عن خلق جديد فريد ، فهي أيضاً إعادة تشكيل أعراف الأدب المألوفة ، وإلا فلن تُعْرَف كأدب على الاطلاق . غالباً ما يجعلنا الأدب نتوهم اننا نترك الكتب متجهين إلى الحياة ، ونبتعد عن التجربة غير المباشرة إلى التجربة المباشرة. وبذلك نكتشف قوانين أدبية جديدة في العالم الخارجي . ولكن هذا ليس ما يحدث تماماً . ومهما يحاول ووردزودث أن يعلق أوراق الفن القيمة ، ويجعل الطبيعة معلمته ، فان أشكاله الأدبية ستبقى تقليديه دائماً ، رغم ترديدها صدى مجموعة من الاعراف غير المعتادة مثل قصيدة الحكاية أو قصيدة المناسبات . إن التظاهر بالأمانة الشخصية هو في حد ذاته عرف أدبي ، ويصنع ووردزورث الكثير من الأقوال البسيطة المحددة التي تصور الأمانة الشخصية المتعذر التعبير عنها في الأدب :

إنها لا تستطيع الحركة الآن ، إنها لا تملك القوة
إنها لا تسمع ولا ترى

ولكن بمجرد أن يصبح الموت صورة شعرية ، فان هذه الصورة تصبح مشابهة للصور الشعرية الأخرى للموت في أحضان الطبيعة . وبذلك تصبح لوسي بالضرورة بروزربين أخرى ، كما أصبح كنغ من قبل أدونيس آخر :

تتدحرج دائرة من دورة الأرض اليومية
مع الصخور والأحجار والأشجار

وفي ويتمان لدينا مثال أكثر تطرفاً من ووردزورث في عبادته

للأقوال الشخصية وتجنبه للاعراف المدروسة . لذا فمن المنير لنا أن نرى ما يحدث في عندما أزهر الليلك آخر مرة في الغناء When Lilacs Lst in Dooryard Bloomed . الرجل الميت لا يُعطى اسماً رعوياً ، ولا يدعى باسمه التاريخي . إنه في نعش محمول في طول البلاد وعرضها . وهو متماه مع « نجمة غربية قوية هاوية . » إنه الرفيق المحبوب للشاعر ، الذي يقذف زهرة الليلك الأرجوانية على نعشه . وينعي الميت طير مغرد ، تماماً كما تفعل الغابات والكهوف في لسداس . العرف والنوع الأدبي والنموذج الأصلي واستغلال الشكل ، كلها مبينة لدى وتمان بوضوح يعادل ما هي عليه لدى ملتون .

لسداس قصيدة مناسبة استلزمتها حادثة معينة . تبدو لذلك قصيدة ذات صلة خارجية قوية . والنقاد الذين لا يستطيعون الاقتراب من قصيدة إلا كتعبير شخصي عن الشاعر يشعرون إنها إذ تقول قليلاً عن كنغ فانها بالضرورة تقول كثيراً عن ملتون . لذا يستنتجون أن لسداس هي حقاً متعلقة بسيرة ملتون الذاتية ، واهتماماته بما فيها خوفه من الموت. لا يوجد ما يمنع ذلك إلا إذا كان استخدام ملتون التقليدي لنفسه في القصيدة قد يساء فهمه ويعتبر إقحاماً لنفسه .

ذلك لأن ملتون كان شاعراً محترفاً وموضوعياً بدرجة غير عادية حتى بمقاييس القرن السابع عشر . ومن بين جميع قصائد ملتون ، الفشل الوحيد الواضح هو القصيدة المسماة الهوى The Passion . وإذا نظرنا إلى الصور المجازية للقصيدة نستطيع أن نكتشف السبب . فهي القصيدة الوحيدة التي يكون ملتون فيها مشغولاً بنفسه في معرض كتابتها « مصدر وحيي » ، « أغنيتي » « قيثارتي » ، « شعري الجوال » « إله شعري » وهكذا طيلة ثماني مقطوعات إلى أن ينبذ ملتون القصيدة

باشمئزاز . وليس من قبيل المصادفة أن تكون قصيدة ملتون المفعمة بالشعور الذاتي هي الوحيدة التي لم تكتمل . لا يوجد شيء كهذا في لسداس : « الأنا » في القصيدة هي الشاعر المحترف في تنكره التقليدي كراعٍ . وإذا اعتبرنا « الأنا » دلالة شخصية فاننا نتحدر بلسداس إلى مستوى « الهوى » ، ونجعل منها قصيدة يتوجب دراستها بشكل رئيسي كوثيقة متعلقة بسيرة الشاعر بدلاً من أن نقرأها لذاتها . قبل هذا التناول للسداس يمكن أن يبدو معقولاً جداً لأولئك الذين يكرهون ملتون ويحبون أن يقلصوا حجمه.

ثمة مبدأ رابع في النقد ، وهو الذي كتبت هذه المقالة لا علنه على الملأ يبدو لي أنه يتبع سابقيه بشكل محتم . كل قصيدة يجب تفحصها كوحدة. وكل قصيدة كهذه لا يمكن عزلها : فهي متعلقة ضمناً بقصائد أخرى من نوعها ، سواء كان ذلك بشكل صريح ، كما هي لسداس بالنسبة لثيوكرايتس وفرجيل ، أو بشكل ضمني كما هي قصيدة وتمان بالنسبة للعرف ذاته ، أو بالاستباق ، كما هي لسداس بالنسبة للمراثي الرعوية المتأخرة . وبالطبع فان الأنواع الأدبية شأنها شأن أنظمة البيولوجيا قبل داروين لايمكن فصلها بعضها عن البعض الآخر وكل من درس الأدب بشكل جدي يعرف أنه لا يتحرك فقط من قصيدة إلى قصيدة أو من تجربة جمالية إلى أخرى : بل يدخل أيضاً في نظام متماسك ومتقدم . إذ أن الأدب ليس مجرد مجموعة من الكتب والقصائد والمسرحيات بل هو نظام كلمات . وليست تجربتنا الأدبية بكاملها ، في أي وقت محدد، عبارة عن سلسلة عقلانية من الذكريات والانطباعات عما قرأناه ، بل كتلة من التجربة البارعة المتماسكة .

إن الأدب كنظام من الكلمات هو الذي يشكل السياق الرئيسي

لأي عمل محدد في الفن الأدبي . جميع الأمور الأخرى مثل موضع قصيدة لسداس في تطور ملتون ، وموضعها في تاريخ الشعر الانكليزي ، وموضعها في فكر أو تاريخ القرن السابع عشر . هي أمور ثانوية ومشتقة من غيرها . داخل النظام الأدبي الكلي يتكرر حدوث بعض المبادىء البنيوية والنوعية ، وبعض أشكال الرواية والصور ، وبعض الأعراف والأساليب . وفي كل عمل أدبي جديد يعاد تشكيل بعض هذه المبادىء.

لقد وجدنا أن قصيدة لسداس قد تكونت بفعل مبدأ بنيوي متكرر. أما الاسم القصير ، البسيط ، الدقيق لهذا المبدأ فهو الاسطورة . واسطورة أدونيس هي التي جعلت لسداس مميزة وتقليدية . أما إذا اعتبرنا أسطورة أدونيس نوعاً من فكرة أفلاطونية قائمة بحد ذاتها ، فانها بالطبع لن تأخذنا بعيداً كمفهوم في النقد . والعاجز فقط هو الذي يسعى لتحويل القصيدة إلى أسطورة أو تشبيهها بها . فأسطورة أدونيس في لسداس هي بنية لسداس . وإن وجودها في لسداس مشابه تماماً لوجود شكل السوناتا في الحركة الأولى لسمفونية لموزارت إنها الرابطة الموصلة بين ما يجعل من لسداس القصيدة التي هي عليه . وبين ما يوحدها مع أشكال أخرى من التجربة الشعرية . إذا اهتممنا فقط بلسداس على أنها فريدة من نوعها ، وحللنا الأمور الغامضة والدقيقة في لغتها ، فان طريقتنا مهما كانت فائدتها الذاتية ، ستصل سريعاً الى نقطة اللاعودة إلى القصيدة . وإذا اهتممنا فقط بالعنصر التقليدي ، فان طريقتنا ستحولها إلى مجموعة من الاشارات الضمنية التي نقصها ونلصقها للحفظ . الطريقة الأولى تحول القصيدة ألى أصداء ذاتية مؤذية للسمع . والثانية تحولها إلى أصداء من الشعراء الآخرين وبذلك لا تقل أذى عن سابقتها . إذا كان لدينا منذ البداية مبدأ موحد يضم هذين الاتجاهين ، فلن يستطيع أي منهما أن يفلت من أيدينا .

حقاً إن الأساطير تظهر في فروع أخرى من المعرفة ، في الانتروبولوجيا وعلم النفس وفي علم الدين المقارن . إلا أن مهمة الناقد الرئيسية هي اعتبار الاسطورة مبدأ مشكلاً لعمل أدبي . لذلك بالنسبةله ، تصبح الاسطورة معادلة لميثوز أرسطوطاليس ، أي القصة أو الحبكة أو السبب الشكلي المحرك الذي يدعوه أرسطوطاليس « بالروح » ويستوعب جميع التفاصيل في تحقيق وحدته .

في أبسط معانيها الانكليزية ، الأسطورة هي قصة تدور حول إله. ولسداس ، إذا تكلمنا بصفة شعرية ، هو إله الطبيعة أو روحها الذي يصبح نهائياً قديساً في السماء . وهذا هو أقرب ما يمكن أن يصل إليه أحد من ألوهية في الديانة المسيحية العادية . أما السبب في معاملة لسداس أسطورياً بهذا المعنى فهو عرفي ، والعرف هنا ليس تعسفياً أو عرضياً . انه ينشأمن الطبيعة المجازية للكلام الشعري . لا يقال لنا ببساطة إن لسداس قد غادرت الغابات والكهوف . بل إن الغابات والكهوف وجميع أصدائها هي التي تنعي خسارته . هذه هي لغة ذلك التماهي العجيب بين الذات والموضوع ، بين الشخصية والشيء وهي ما يشترك فيه الشاعر مع المجنون والعاشق . إنها لغة المجاز ، التي أقرها أرسطوطاليس بوصفها اللغة المميزة للشعر . وفي عبارات كإله الشمس ، وإله الشجرة ، نلاحظ أن هناك ترابطاً متبادلاً بين لغة المجاز ولغة الاسطورة .

قلت إن جميع مشاكل النقد هي مشاكل نسبية . ولكن حيث توجد المقارنة يجب أن يكون هناك مقياس نستطيع بواسطته أن نميز ما يمكن مقارنته حقاً بما هو مجرد تشابه فقط . وقد اكتشف العلماء منذ زمن بعيد إنه من أجل أن تعقد مقارنات صحيحة يجب أن تعرف ما هي فئاتك الحقيقية . إذا كنت تدرس التاريخ الطبيعي ، مثلاً ، فمهما يكن

انجذابك إلىأي شيء له ثمانية أرجل ، فانك لن تستطيع أن تضع في كومة واحدة أخطبوطاً وعنكبوتاً ورباعية وتريّة (١) . في العلوم ، الفرق بين نهج علمي ، وآخر مزيف يمكن معرفته بسرعة تقريباً . أتساءل إذا كانت للنقد الأدبي مقاييس من هذا النوع . يبدو لي أنه على الناقد أن يؤكد للقراء أن ايرل اكسفورد هو الذي كتب مسرحيات شكسبير قبل أن يميزوا بوضوح أن أقواله النقدية مزيفة . لقد قرأت كتابه بعض النقاد حول ملتون ممن ظهروا وكأنهم يخلطون بين ملتون وأجدداهم الفحول ، إذا صح هذا التعبير . انني أدعوهم نقاداً مزيفين ، مع أن آخرين غيري قد يدعونهم كلاسيكيين محدثين . كيف للانسان أن يعرف ؛ ثمة نوعية كبيرة من النقاد الحقيقيين أيضاً . يوجد نقاد يستطيعون اكتشاف أشياء في مكتب السجل العام ، ويوجد كتاب آخرون ، على شاكلتي ، لا يستطيعون العثور على مكتب السجل العام . ليست كل أقوال أو مناهج النقد صحيحة على السواء .

الخطوة الأولى ، على ما أعتقد ، هي أن نقر باعتماد الاحكام . التقييمية على الدراسة العلمية . والعلم ، أو المعرفة بالأدب ، تتمدد وتزداد بشكل ثابت ، وتنتج الاحكام التقييمية عن مهارة معتمدة على العلم الذي لدينا . لذلك فالعلم لديه الأسبقية في إقامة الاحكام التقييمية كما لديه القدرة على نقضها . الخطوة الثانية هي أن نقر اعتماد العلم على نظرة متناسقة إلى الأدب . الكثير من علم التصنيف النقدي يقع أمام ناظرنا . نحتاج إلى مرفة أكثر عن المبادىء البنيوية للأدب ، عن الاسطورة والمجاز ، عن الأعراف والأنواع الأدبية قبل أن نستطيع بجدارة ، تمييز التأثير الواقعي من التأثير الوهمي ، والتشابه الموضّح من المضلّل ،

(١) الرباعية الوترية : لحن معد لأربع الات وترية — المترجمة

والمصدر الأصلي للشاعر من خاتمة مطافه . أما أساس هذا النشاط الهام في النقد الذي يوجه العلم فهو حقيقة بسيطة ، وهي أن كل قصيدة هي عضو من فئة من الفئات ندعوها قصائد . بعض القصائد ، بما فيها لسداس تدل على أنها تقليدية ، ومعنى ذلك أن سياقها الرئيسي موجود في الأدب . أما غيرها من القصائد فتترك هذا الاستنتاج للناقد ، محتكمة إلى ثقته ، مع أن هذه الثقة غالباً ما تكون في غير موضعها .

* * *

نحو تعريف عصر الحساسيه

إن فترة الأدب الانكليزي التي تغطي تقريباً الجزء الثاني من القرن الثامن عشر هي فترة عانت دائماً من عدم وجود لقب تاريخي أو وظيفي يطلق عليها ، أدعوها هنا عصر الحساسية . ولا يقصد بذلك سوى أن يكون مجرد نعت لها . في جانب واحد من هذه الفترة يوجد العصر « الاوغستي » ، وفي الجانب الآخر الحركة الرومانسية . ومن وجهة تقليدية ، تعالج عادة على أنها فترة انتقالية أي ردة فعل معاكسة لبوب وفترة توقع لمجيء ووردزوورث . وفي مقال حديث من فصلية (١) جامعة تورنتو وصف البروفسور كرين (٢) وصفاً جيداً الفوضى المترتبة عن معالجة هذة الفترة . أو أي فترة أخرى بلغة ردود الفعل . ما تفعله عادة ، كتعبير منطقي عن الأوغسطية ، هو إنشاء وجهة نظر متحذلقة شبه مستحيلة تعتمد على اطاعة القوانين وقمع المشاعر ، وجهة نظر لا يمكن أن يكون قد اعتنقها أحد ، ثم نعتبر أي دلالة عن الحرية أو العاطفة بمثابة ابتعاد عنها . وبذلك يتخرج طلابنا وهم يحملون فكرة غامضة عن عصر الحساسية على أنه الوقت الذي تحرك فيه الشعر من كلاسيكية متذللة ، كلها عقل بارد وجاف إلى رومانسية حنونة كلها مشاعر دافقة وندية .

---

(١) الفصلية : مجلة تصدر أربع مرات في السنة – المترجمة

(٢) انظر ملاحظات المؤلف في نهاية الكتاب – المترجمة

بالنسبة لمصطلح « ما قبل الرومانسية » فانه كمصطلح للعصر ذاته له عيب غريب يوقفنا في مفارقة تاريخية قبل أن نبدأ ، ويفرض على كل ما ندرسه غائية (١) مزيفة . فمن هم « ما قبل الرومانسية » لم يكونوا يعرفون ان الحركة الرومانسية ستأتي من بعدهم بالإضافة إلى أنه لم يسبق أن وجدت حالة مدونة لشاعر اعتبر عمل شاعر لاحق مكملاً لعمله . على كل حال ، انني لا أهتم بالمصطلحات . ما أهتم به هو أن نتذوق فترة من الأدب الانكليزي فائقه المتعة . ويبدو لي أن المرحلة الأولى لتجديد هذا التذوق هي الحصول على معنى واضح لما هي عليه في حد ذاتها .

بعض اللغات تستعمل صيغ الافعال للتعبير عن الفرق بين العمل التام والمستمر وليس للتعبير عن الزمن . وفي دراستنا لتاريخ الأدب لا ندرك وجود فترات فحسب ، بل نعي أيضاً وجود تضاد متكرر بين نظرتين اثنتين إلى الأدب هاتان النظرتان هما الارسطو طاليسية واللونجينية — أي الجمالية والنفسية ، رؤية الأدب كنتاج كامل الصيغة ، ورؤيته كمعالجة لسلسلة من العمليات المتعاقبة . في أيامنا هذه ، اكتسبنا جزءاً كبيراً من الاحترام للأدب كمعالجة لسلسلة عمليات ، وخاصة في القصة النثرية . وينال تيار الشعور معالجة دقيقة في نقدنا . وعندما نقارن آرنولد بنيت وفرجينيا وولف بالنسبة لموضوع مسز براون فاننا بشكل عام ننحاز إلى فرجينيا وولف . لذا يبدو من اللازم أن يشعر عصرنا بعلاقة وثيقة مع القصة النثرية في عصر الحساسية ، عندما استطاع ستيرن أن يبلغ بمعنى الأدب كسلسلة عمليات إلى أرفع درجات الكمال ، كما استطاع رتشاردسون وبوزويل أن يحققا ذلك بدرجة أقل .

جميع رواة القصص بما فيهم الأوغسطيون لديهم شعور قوي عن

---

(١) الغائية : الاعتقاد أن كل شيء في الطبيعة مقصود به تحقيق غاية معينة — المترجمة

الأدب بأنه نتاج كامل الصنعة . يقذف المؤلف بما يثير الترقب لدى القارىء من البداية إلى النهاية معتمداً على ثقة القارىء بأن المؤلف على علم بماسيأتي فيما بعد . راوي القصة لا يكسر الوهم لأنه يخاطب القارىء كما يفعل فيلدنغ ، ونحن نعرف منذ البداية أننا نصغي لفيلدنغ وهو يروي قصة — وهذا يعني ، أن نقاش جونسون حول الوهم في الدراما ينطبق بشكل متساوٍ على القصة النثرية من النوع الذي يكتبه فيلدنغ . ولكن عندما نتجه نحو ترتسرام شاندي فاننا لا نقرأ الكتاب فقط بل نراقب المؤلف وهو يعمل في كتابه : في أي لحظة يمكن ليبث ولتر شاندي أن يختفي ويحل محله مكتب المؤلف . وهذا قادر على كسر الوهم لو كان هناك وهم للكسر . ولكننا هنا لا ننقاد إلى قصة ، بل إلى عملية كتابة قصة. ولا نتساءل ما الذي سيحدث بعد ، بل ما الذي يفكر به المؤلف .

ستيرن ، بالطبع ، هو مقال مجرد غير عادي لكاتب العمليات. ولكننا حتى في رتشاردسون نصادف كثيراً من الخواص ذاتها . وتعليق جونسون الشهير بأنك اذا قرأت رتشاردسون من أجل القصة فانك ستشنق نفسك ، يبين أن رتشاردسون غير مهتم بحبكة لها إيقاع مشية سريعة . رتشاردسون لا يدفع القارىء إلى الترقب المتواصل ، بل يحافظ على العاطفة في حاضر مستمر . وقراء باميلا سحرتهم مراقبة أوراق مخطوطة باميلا وهي تتكاثر ثم تخبأ في كافة أنحاء بيت سيدها ، وحتى في ثنايا ملابسها ، وهي ترد الهجوم بيد وتكتب باليد الأخرى ، لدرجة أنهم في بعض الأحيان يتغاضون عن السبب الذي اقتضى استعمال هذه الوسيلة الخرقاء بشكل واضح . السبب هو بالطبع ، إعطاء الانطباع بأن الأدب هو سلسلة عمليات ، وأنه يخلق فوراً من الحوادث التي يصفها . وفي بداية بوزويل في لندن Boswell in London نستطيع

أن نرى شاب الحادية والعشرين ، وهو يمارس فن الكتابة كعملة مستمره من التجربة . عندما يكتب عن مغامرته مع لوترا ، ربما كان يكتب بعد بضعة أيام من الحادثة ، ولكنه لا يستعمل معرفته اللاحقة .

أما في الشعر ، فان معنى الأدب كنتاج كامل الصنعة يعبر عن ذاته في نوع من الوزن المتكرر المنتظم ، الذي يستقر شكله العام في أسرع وقت ممكن . عندما نصغي إلى مزدوجات بوب فاننا نشعر بارضاء مستمر لتوقعاتنا ، لكنه أبعد ما يكون عن الوضوح : وهذا شعور غالباً ما تمنحنا إياه موسيقى القرن الثامن عشر . مثل هذا الاسلوب التقني يتطلب تعبيراً واضحاً عن الأشكال الصوتية التي يمكن أن نتوقعها . وفي الحال نسمع الرنين القوي للمزدوجة الملغاه ، وتخفف جميع الأشكال الصوتية الأخرى إلى الحد الأدنى ، وفي بيت كهذا :

And Strains from hard bound brains eight lines a year

ويعصر من فكرٍ مصابٍ بامساك شديد ثمانية أبيات في السنة

الاكثار من حروف العلّه المتساجعه في كلمات مختلفة هو تنافر مقصود يعبر عن صعوبات النابغه المصاب بالامساك الفكري ، وكذلك الحال بالنسبة للجناس الاستهلالي (١) في :

Great Cibbers brazen brainless brothers Stand

ويقف إخوة سِبّر العظيم ، الوقحون ، خاوو العقول

وبما أن هذا تنافر مقصود يستعمل للمحاكاة الساخرة فهو لذلك لا

---

(١) الجناس الاستهلالي : alliteration هو تكرير حرف أو أكثر في مستهل كلمتين أو أكثر في بيت شعر واحد — المترجمة .

يوجد في الشكل العادي . ويعترض جونسون على استعمال هذه الرسائل في سباقات جدية . مشيراً إلى ذلك في أماكن عديدة في حياة الشعراء. Lives of the Poets ·

عندما نتحول من بوب إلى عصر الحساسية ، نحصل على ذات النوع من الصدمة التي نحصل عليها لدى تحولنا من تنيسون ماثيو آرنولد إلى هو بكنز . إذ تهاجم آذاننا حروف عله متساجعة لا يمكن التنبؤ بها ، ثم جناس استهلالي وقوافٍ غير منتظمة ومصاداة (١) :

Mie love ys dedde
Gon to hys death-bedde ...

With brede ethereal Wove,
O'erhang his Wavy bed ...

The Cocithy cracks begin whan-suppers o'er,
The cheering bicker gars Them glibly gash ...

But a Pebble of the brook
Warbled out these metres meet ...

حبيبي مـات
لقد ذهب إلى فراش الموت
وملاءة مطرزة ملونة نسجت ببالغ الرقة
تدلت على سريره المرتفع
وتبدأ النكات المهذبة إثر تناول العشاء
فيدب شجار مرح يقود إلى جروح طائشة
ولكن حصاة في النهر
غردت هذه الأوزان الملائمة

---

(١) المصاداه : echolia هي الترديد المرضي لما يقوله الآخرون ــ المترجمة

في الكثير من أحسن القصائد المعروفة في هذه الفترة ، كما في أغنية إلى داود Song to David للشاعر سمارت ، وفي مراثي تشاترتون ، وأغاني بيرنز وقصائد بليك الغنائية ، وحتى في بعض تراتيل وزلي ، نجد أن الشاعر فرح باللازمه من أجل اللازمه فقط . وفي بعض الأحيان ، نجد بشكل طبيعي ان ما يساعد على تحديد الشكل هي المؤثرات الأدبية ، على سبيل المثال التكرار المتزايد في قصيدة الحكاية ، أو الجناس الاستهلالي التابع للغة النرويجية القديمة في الأخوات المشؤومات ، The Fatal Sisters . ومهما كانت الآراء بالنسبة للقيمة الشعرية للقصائد الأوشيانيّة (١) ، فان معظم التقديرات لقيمتها تردد أقوال ووردزورث كالببغاء ، أما انتقادات ووردزورث للصور المجازية لدى أوشيان فهي خارجة عن الموضوع . إذ أن هذه الصور الغامضة المعممة مع ما يواكبها من الأسماء الغامضة الرنانة والصفات الثابتة هي جزء من خطة مقصودة وموحدة بشكل جيد . فنغال Fingal وتمورا Temora مثلاً هما قصيدتان طويلتان لنفس السبب الذي يجعل من كلاريسا Clarissa رواية طويلة : ليس لأن هناك قصة معقدة يجب أن تروى ، كما هي الحال في توم جونز Tom Jones أو في ملاحم سَدي ، بل لأنه يحتفظ بالعاطفة في حاضر مستمر بواسطة وسائل مختلفة من التكرار .

أما السبب في هذه الأشكال الصوتية المكثفة فهو ، للمرة الثانية ، الاهتمام بالشعر كسلسلة من العمليات المتعاقبة خلافاً لمفهوم الشعر كنتاج كامل الصنعة . وفي قرض الشعر ، حيث تكون القافية مساوية في أهميتها للمنطق ، توجد مرحلة أولية تكون فيها الكلمات مرتبطة بالصوت

---

(١) الأوشيانية : نسبة إلى أوشيان ، بطل وشاعر في القرن الثالث الميلادي في الأساطير الاسكندنافية — المترجمة

أكثر من المعنى . من وجهة نظر المعنى ، هذه المرحلة هي مجرد ترابط حر أو غير خاضع للضبط . وفي الطريقة التي تعمل بها نجدها شبيهة جداً بالحلم ، وكالحلم أيضاً يجب أن تصادف قانون رقابة وتشكل نفسها في نماذج مفهومة . وهكذا حيث يكون التشديد على النتاج المراد إيصاله ، فان صفات الشعور هي التي تأخذ دور القيادة : مثال ذلك الوزن المنتظم ، وضوح ترتيب كلمات الجملة في أشكالها وعلاقاتها الصحيحة ، الابغرام (١) والظرّف ، تكرار المعنى عن طريق استعمال التضاد (٢) والتوازن (٣) بدلاً من تكرار الصوت . ويتكلم سوفت باعجاب عن قدرة بوب على وضع معنى في مزدوجة واحدة أكثر مما يستطيع أن يضعه هو في ست منها : فمن الواضح بالنسبة له أن تركيز المعنى هو المقياس الرئيسي للشعر . وحيث التوكيد يكون على المعالجة الاصلية لسلسلة من العمليات المتعاقبة ، تكون القيادة لخواص الترابط اللاشعوري ، ويصبح الشعر تكرارياً كأنه مُنَوِّم مغناطيسي ، نبوئياً ، تعويدياً ، شبيهاً بالحلم ، وبمعنى الكلمه الأصلي ساحراً . والاستجابة له تنطوي على عامل لاشعوري ، هو الاستسلام لسحر ساحر بالنسبة لأوشيان ، الذي يسير بهذا الاتجاه أكثر من أي شخص آخر . الهدف ليس التركيز على المعنى بل انتشاره . وهذا سبب ملاحظه جونسون أنه بامكان أي شخص أن يكتب مثل أوشيان ، لو تخلى عن عقله حين الكتابة . الأدب كنتاج يأخذ شكلاً غنائياً ، كما يحدث في القصيدة الغنائية الرفيعة التي كتب عنها البروفسور ماكنين (٤) ببراعة ، ولكن مفهوم الأدب أيضاً

---

(١) الإبغرام : epigram ، حكمة معبرة عن فكرة ما بطريقة بارعه أو موهمة للتناقض — المترجمة

(٢) التضاد : العبارة الموهمة للتناقص — المترجمة

(٣) التوازن : العبارات المسجوعه — المترجمة

(٤) انظر ملاحظات المؤلف في نهاية الكتاب — المترجمة

هو الذي يجعل من القصيدة المستمرة الطويلة ممكنة . الأدب كسلسلة من العمليات معتمدة على التوافق غير المنتظم وغير الممكن التنبؤ به للأشكال الصوتية ، يميل إلى البحث عن اللفظ المختصر أو حتى المجزأ ، وفي كلمات أخرى إلى تركيز نفسه على ما هو غنائي . وهذا ما يفسر الشعور ببزوغ مفاجىء لطفرة غنائية في عصر الحساسية .

أما المعالج « ما قبل الرومانسي » لهذه الفترة ، فيراها مطورة لمفهوم الخيال الخلاق الذي أصبح أساس الرومانسية . هذا صحيح ، لكن الرومانسيين كانوا يميلون إلى رؤية القصيدة كنتاج للخيال الخلاق ، وبذلك فهم يرتدون ، على الأقل بالنسبة لاعتبار واحد ، إلى وجهة النظر الاوغسطية . بالنسبة للاوغسطي الفن هو لاحق للطبيعة لأن الطبيعة هي فنّ الله . بالنسبة للرومانسي الفن سابق للطبيعة لأن الله فنان . أحدهما يتعامل مع النظائر المادية والآخر مع البيولوجية كما بيّن البروفسور ابرام في المرآة والمصباح Mirror and The Lamp . ولكن بالنسبة للشاعر الرومانسي القصيدة تبقى نتاجاً من صنع الإنسان : وحسب تعبير كولردج ، وهي تخيل ثانوي أو منتج فرض على عملية تخيلية أولية . ورغم اختلاف الشعر الرومانسي اختلافاً كبيراً عن الشعر الاوغسطي فانه مشابه له في كونه محافظاً من الوجهة البلاغية ، وفي كونه معتمداً على أنظمة ذات أوزان منتظمة نسبياً . وان نبذ يو للقصيدة الطويلة لا يعني شيئاً رئيسياً جداً في الرومانسية بحد ذاتها ، إذ أن كل شاعر رومانسي بارز ألف قصائد ذات أطوال كبيرة وفي بعض الأحيان هائلة . أما نظرية يو فهي أقرب إلى ممارسة عصر الحساسية الذي سبقه وإلى الرمزيين الذين أتوا بعده .

في عصر الحساسية معظم القصائد الطويلة بالطبع تتخذ ببساطة أوزاناً

قياسية مستمرة ، أو تستغل درجة أكبر من الصوت المتكرر المكثف الذي تمنحه أشكال المقطوعة وخاصة مقطوعة سنبسر (١) . ولكن في بعض الأحيان ، كانت المشاكل الشاذة المترتبة على جعل الشعر الترابطي مستمراً ، تواجه بشكل تجريبي . وكانت مثل هذه التجارب تُهمل اهمالاً كبيراً من قِبَل الرومانسيين . الشعر النبوئي الموضوع في شكل طويل يتجه في الغالب نحو التحول إلى سلسلة من ألفاظ غير منتظمة الايقاع لكنها متميزة بشدة عن بعضها البعض . نلاحظ في شعر ويتمان على سبيل المثال ، ان كل بيت ينتهي بوقفة قوية . إذ عندما يكون الايقاع مختلفاً لا يوجد ما يستدعي استعمال بيت يتواصل معناه مع البيت الذي يليه . في بعض الأحيان ، هذا الايقاع النبوئي يتخذ شبهاً بالنثر من حيث طباعته ، كما يبدو ذلك في فصل في جهنم Saison en Enfer للشاعر ريمبود ، أو بشكل أكثر تكراراً ، بخليط متقطع من النثر والشعر تكون فيه الجملة والفقرة والبيت عبارة عن الوحدة ذاتها . وقد كان ولا يزال المؤثر الأدبي الرئيسي لهذا الايقاع هو الكتاب المقدس المترجم ، الذي اتخذ دفقاً جديداً في عصر الحساسية . وإذا درسنا بعناية الايقاع لدى أوشيان ، وفي الحمل المرح ubilategno لدى سمارت وفي نبوءات بليك ، فاننا نستطيع مشاهدة ثلاثة تطورات منطقية لكنها شديدة الاختلاف لهذا الإيقاع المشابه للكتاب المقدس .

حيث يتواجد إحساس قوي بالأدب كنتاج جمالي ، يتواجد أيضاً احساس بانتزاعه انتزاعاً من الناظر . وتصف نظرية التطهير لأرسطوطاليس

---

(١) مقطوعة اخترعها إدموند سبنسر مكونه من تسعة أبيات قافيتها أ — ب — ا — ب — ب — ت — ب — ت — ت . الأبيات الثمانية الأولى من الوزن الا يامبي والبيت الأخير من الوزن الاسكندري — المترجمة

كيف يعمل هذا بالنسبة للمأساة : تنتزع الشفقة والخوف من الناظر بتوجيهها نحو أهداف . ولكن حيث يتواجد احساس بالأدب كسلسلة عمليات متعاقبة ، تصبح الشفقة والخوف ، حالتين ذهنيتين دون وجود أهداف ، وبالأحرى حالتين مشتركتين بين العمل الفني والقاريء : تربطانهما نفسياً بدلاً من أن تفصلاهما جمالياً .

الخوف دون هدف ، أي الحالة العقلية السابقة لوجود الخوف من أي شيء ، يدعى قلقاً . وهو صيغة محدودة نوعاً ما نطلقها تقريباً على كل ما هو بين السرور والألم . في المنطقة العامة للسرور يدخل مفهوم السمو للقرن الثامن عشر حيث تكون صفات التزمت ، والكآبة والعظمة والسوداوية أو حتى الحقد مصدر مشاعر رومانسية أو تأملية . وان اعجاب العصر بأوشيان على هذا الأساس لا يحتاج إلى تعليق . ومن هنا ننتقل عبر شعراء المقابر ، وروائيي الرعب القوطيين ثم كتاب قصائد الحكايات المأساوية إلى أن نصل إلى زهرات السوء على غرار المنبوذ Castaway لكاوير وقصيدة الكنيسة الذهبية لبليك اللتين نجدهما في مخطوطة روسيتي .

الشفقة دون هدف لم يسبق أن أعطيت اسماً في حدود معرفتي . ولكنها تعبر عن نفسها كأرواحية (١) مبدعة أو معاملة كل شيء في الطبيعة وكأن له مشاعر أو صفات إنسانية . ففي جانب من جوانب امتدادها ، تهلل الطبيعة الرائعة بأجمعها وهي تتفجر في الحياة الانسانية كما نشاهد في أغنية إلى داود للشاعر سمارت ثم الليلة التاسعة في الحيوانات الأربعة ثم يتلو ذلك تعاطف مبدع مع نوع الفلكلور الذي يجعل الأرياف

(١) مبدأ حيوية المادة وهو الاعتقاد أن لكل ما في الكون وحتى الكون ذاته روحاً أو نفساً — المترجمة

آهلة بالأرواح العناصرية (١) كما نصادفه في كولنز وفيرغسون ، وبيرنز ووورتنز . وبعده نحصل على إدراك عاطفي بشكل غريب لعالم الحيوان الذي (باستثناء بعد قصائد د . ه . لورنس) ليس له منافس في هذا العصر . وفي أحسن كتاباته تحقيقاً يعبّر عنه في قصيدة بيرنز إلى فأر ، وفي قصيدة كاوبر الرائعة عن القوقع ، وفي أبيات سمارت الرائعة عن قطة جفري ، وفي الأحداث الشهيرة المتعاقبة لدى ستيرن عن الزرزور والحمار ، ثم في افتتاحية بشائر البراءة لدى بليك . وأخيراً نحصل على شعور بالتعاطف مع الانسان نفسه ، الشعور بأنه لا أحد يمكن أن يتحمل البقاء غير مبالٍ بمصير أي شخص آخر . وهذا يشكل أساس الاحتجاجات المضادة للعبردية والتعاسة كما نجدها لدى كاوبر وكراب وفي أغاني التجربة Songs of Experience لدى بليك .

إن هذا التركيز على العملية البدائية للكتابة يبرز في اتجاهين ، نحو الطبيعة ونحو التاريخ . والبيئة الطبيعية المناسبة للكثير من شعر الحساسية هي الطبيعة المتواجدة في أحد قطبي سير العملية : الخلْق والانحلال . ومايجذب الشاعر هو كل ما هو هدام وكل ما هو سام ،أو كل ما هو بدائي و « غير فاسد » — وما هو رائع هنا يختلف بشكل دقيق ومحسوس عما هو رائع في الشعر الرومانسي . أما التصور التاريخي فيفترض أن مسيرة الشاعر النفسية من العروض الغنائية إلى الملحمية ومن ثم الدرامية ، التي بحثها ستيفن في نهاية صورة الروائي جويس ، يجب أن تكون المسيرة التاريخية للأدب كذلك . وهذا الافتراض يستمر إلى وقت متأخر حتى كرومويل لفكتور هوغو . والقصائد الاوشيانيّة والراولية (٢)

(١) عناصري : متعلق أو شبيه بقوة عظمى من قوى الطبيعة — المترجمة

(٢) الراوليه : نسبة إلى الشاعر Rowley — المترجمة

ليست مجرد خدع ، بل أعمال لها صفة الكتب المقدسة دون أن تكون منزلة على غرار كتاب اينوك (١) . ومثل هذه الكتب تأخذ ما هو بدائي سيكولوجياً ، أي عملية التأليف النبوئية ، وتبرزه كشيء بدائي تاريخياً .

إن الشعر الذي يعالج سلسلة عمليات متعاقبة هو شعر نبوئي . وإن وسيط النبوءة غالباً ما يكون في حالة ذهول او ابتهاج غامر . أصوات مستقلة تبدو وكأنها تتكلم من خلاله . وهو مهتم بالكلام أكثر منه بالمخاطبة : ومنصرف عن المستمع.وكأنه ، إذا جاز التعبير ، في حالة منتشية من الاتصال الذاتي . إن ترابط الكلمات الحر ، حيث يكون الصوت سابقاً للمعنى ، غالباً ما يكون طريقة أدبية للتعبير عن الجنون . وفي عبارة ريمبود المخيفة في دقتها ، الشعر من النمط الترابطي أو النبوئي يتطلب « فوضى في جميع الحواس » ، لذا الصفات التي تجعل من رجل ما شاعراً نبوئياً هي غالباً الصفات التي تعمل ضد شخصيته الاجتماعية أو تؤدي إلى دمارها . هذه الفترة الأدبية هي فترة الشاعر التعس Poete maudit أكثر بكثير من أن تكونه زمن ريمبود وفارلين . وان قائمة الشعراء التي خيمت عليها ظلال الانهيار العقلي هي أطول بكثير من أن تعتبر مصادفة . وما موت تشاترتون المعلن عنه كثيراً إلا واحد من مآسي العصر الشخصية ، لكنه أسهل قبولاً علينا من نوع العذاب الذي يعبر عنه سمارت بذلك التأثير الحاسم في الحمل المرح :

لأنني بطبيعتي ، طلبت الجمال ، لكن الله ، الله ، قد أرسلني
للبحر من أجل اللآليء .

من خواص عصر الحساسية أن هذه الناحية الشخصية أو السيرية

(١) اينوك : ابن قابيل الأكبر — المترجمة

متصلة اتصالاً وثيقاً بميزته التقنية الرئيسية . فأساس اللغة الشعرية هو الاستعارة . والاستعارة بشكلها الجذري هي مقولة في التماهي : « هذا هو ذاك » . وفي تجربتنا العادية كلها الاستعارة هي غير عرفية : إذ لا أحد سوى البدائي أو المجنون يمكن أن يفهم الاستعارة حرفياً . بالنسبة للنقاد الكلاسيكيين أو الأوغسطيين الاستعارة هي تشبيه مكثف ، قاعدتها الواقعية أو المنطقية هي التشابه ، وليس التماهي . وعندما تطمس معنى الشبه تصبح همجية . وفي نقد صموئيل جونسون القاسي للاستعارة الموسيقية والمائية لدى غري في الشاعر Bard ، نستطيع أن نرى مدى الهوى الفكرية التي لابد ستغفر فاها له لو تخطت استعاراته مرحلة التشابه . بالنسبة للناقد الرومانسي ، التماهي في الاستعارة شيء مثالي : صورتان متماهيتان في ذهن الشاعر الخالق .

ولكن حيثما يُنظر إلى الاستعارة كجزء من عملية نبوئية ونصف انشائية ، يوجد عندئذٍ تماه مباشر يكون الشاعر نفسه متورطاً فيه . وإذا استعملنا تعبيراً آخر من ريمبود ، فان الشاعر لا يشعر « انه يفكر » « Je pense » بل يشعر أنه يوحى إليه « Je me Pense » . وفي عصر الحساسية بعض التماهيات التي تشمل الشاعر تبدو جنونية ، مثل تماهي بليك مع شعراء الدرويد (١) أو تماهي سمارت مع الأنبياء العبريين ، أو تبدو كئيبة مثل تماهي كاوبر مع كبش الفداء أو مع غزال مذبوح ، أو شخص منبوذ ، أو تبدو مجرد شاذة مثل تماهي مالكفرسون مع أوشيان أو تشاترتون مع راولي . لكن في هذا التماهي الذاتي السيكولوجي تبرز في الواقع الصفة الرئيسية «البدائية» لهذا العصر . وفي قصيدة غنائية حول الشخصية الشعرية Ode on The Poetical character

(١) الدرويد : Druid — كاهن عند قدماء الانكليز — المترجمة

للشاعر كولتز وفي الحمل المرح للشاعر سمارت ، وفي أربعة حيوانات للشاعر بليك ، تحقق هذه الصفة أعظم قوتها وتمامها .

في هذه القصائد الثلاث ، وخاصة الاثنتين الأخيرتين منها ، يتم وصول الله وروح الشاعر والطبيعة إلى انصهار عنيف في الذات الشخصية ، إلى موقد ناري رائع يمكن للقاريء فيه إذا أراد ، أن يكون الرابع . جميع القصائد الثلاث هي في غاية التعقيد ، لكن العاطفة التي تشكل القاعدة التي بنيت عليها هذه القصائد هي من البساطة والمباشرة بحيث لم يستطع الأدب الانكليزي أن يحققها مرة ثانية الا فيما ندر . وبصدور طبعة ١٨٠٠ للقصائد الغنائية Lyrical Ballads تمكن كل من الخيال الثانوي واسترجاع الذكريات في حالة السكون أن يستلم الشعر الانكليزي ويسيطر عليه حتى نهاية القرن التاسع عشر . هذا وقد عادت إلى الحياة من جديد بدائية بليك وسمارت في فرنسا برفقة كل من ريمبود وجيرارد دو نرفال . إلا أن هذا التطور كان قد أصبح محافظاً عندما وصل تأثيره إلى انكلترا . ولا يزدهر هذا العرف القديم إلا في القليل من قصائد ديلان توماس التي قد لا تكون أفضل قصائده . إلا أن الشعر المعاصر لا يزال مهتماً اهتماماً عميقاً بمشاكل عصر الحساسية وأساليبه التقنية ، ورغم أن شبه هذا العصر بزمننا ليس بميزة فيه ، إلا أنه سبب منطقي كافٍ لاعادة تفحصه بعين جديدة .

* * *

بليك بعد قرنين من الزمن

لا تكمن قيمة الذكرى المئوية وما شابهها من عادات بلفتها النظر إلى الرجال العظماء فحسب ، بل إلى ما نفعله نحن برجالنا العظماء . الذكرى السنوية توضح ، إذا جاز القول ، مدى تشرب المجتمع علمياً ونقدياً لموضوع هذه الذكرى . أما تاريخ الذكرى المئوية ، فقد يكون ، من وجهة النظر هذه ، أكثر تأثيراً بالنسبة للمهتمين ببليك ، من يوم ميلاده في ٢٨ تشرين ثاني ، ١٧٥٧ . ان عام ١٨٥٧ يأتي بنا إلى نقطة انتقالية في حياة الكساندر جلكرايست ، الذي كان قد فرغ منذ وقت قصير من كتابة تاريخ حياة ايتي ، ثم تزوج ، وانتقل إلى تشلسي ليكون على مقربة من معبوده كارلايل ، وبعدها كان منهمكاً في انهاء بعض الأعمال العائلية ، ثم أخذ يستعد ليبدأ جدياً في كتابة حياة وليام بايلك ، مجهول السيره : هذا التعبير الأخير لم يكن فارغاً . لقد ظهرت ملاحظات عن بليك مبعثرة في مجموعات لسيرة حياة بعض الفنانين ، إلا أنه لم يخصص كتاب كامل عن بليك خلال الثلاثين سنة إلتي تلت وفاته . وقد كان بليك محظوظاً في المجموعة الأولى من معجبيه بعد وفاته . جلكرايست ، كان شخصاً غير عادي ، وكذلك كانت زوجته آن . أما زوسيتي وسونيرن ، رغم عدم تحررهما الكامل ، فقد كانا على الأقل متحررين من بعض صفات العصر الفكتوري الأشد فتكاً بما يسمح لأن يعجبوا ببليك دون موانع غير لازمة . وهما يختلفان اختلافاً

ذا دلالة كبيرة عن ذلك الشخص ، أياً كان (ومن الواضح انه لم يكن رسكن ، رغم اتهامه بذلك) ذاك الذي مزق إرباً واحدة من النسختين الملونتين للقدس ، أو عن ذلك المجهول المحترم الذي إتضح أنه دمز رؤيا يوم القيامة ، العظيمة ، وكذلك عن أحد أفراد عائلة لينل الذي محا الأعضاء التناسلية من الرسومات الموجودة على مخطوطة أربعة حيوانات.

توفي جلكرايست عام ١٨٦١ دون انهاء تحفته : وقد أصدرتها آن جلكرايست عام ١٨٦٣ في مجلدين . المجلد الأول عبارة عن السيرة التي كتبها جلكرايست : ولم تكتب سيرة أفضل منها منذ ذلك الوقت رغم تقدمنا الكبير في فهم بليك . أما الجزء الرئيسي من المجلد الثاني فكان عبارة عن طبعة روسيتي لقصائد بليك الغنائية التي رغم ما حذف من أوزانها وما أجري عليها من تعديلات ما تزال تقدم عرضاً معقولاً يمثله الشاعر . بعدئذ ظهر مقال سونبرن النقدي عام ١٨٦٨ ، وبعد ذلك بوقت قصير بدأت في أول الأمر قطرات تدريجية بطيئة ما لبثت أن تحولت إلى سيل عارم لازال متدفقاً من الدراسات النقدية ، والسير ، والطبعات ، والطبعات المصورة ، ومجموعات الرسوم والنقش على الخشب والمعدن ، والكتيبات والكتالوجات ، والمقالات التقديرية، والابحاث والفصول الواردة في كتب أخرى ، والدراسات المتخصصة التي تتدفق جميعها من مطابع عشرين بلداً على الأقل . لقد باع إينوك سومز ، إحدى شخصيات ماكس بيربوم ، روحه للشيطان مقابل نظرة يلقيها على ما سيُكتب من أعمال نقدية عنه في المستقبل في كتالوج المتحف البريطاني ، لكنه اكتشف ان الخلف قد كونوا نفس النظرة التي كونها عنه معاصروه . مثل هذه السخرية لا تنطبق على بليك ، الذي كان في حياته مشابهاً لاينوك سومز أيضاً ، إنما إينوك سومز الذي كان على صواب .

ما ينطوي عليه الأمر هنا ، أكثر من أنه قصة نجاح على غرار قصة سندريلا ، إن تعلق الآنسة كاثلين رين ، في قائمة مراجعها ،التي هي من منشورات المجلس الاستشاري البريطاني ، على المحبة التلقائية الشخصية التي أظهرها الشعب في تجاوبه مع صورة كبيرة رمزية ولكن مشوشة نوعاً ما ، كان قد رسمها بليك ، واكتشفت حديثاً في بيت من بيوت مقاطعة ديفون . لو كانت صورة جديدة لمايكل انجلو لكانت أكثر أهمية ، ولكنها لن تثير هذا النوع من ردود الفعل المفعم بالكبرياء والمحبة . من الواضح أن حب بليك العميق لانكلترا ليس حباً من طرف واحد . كما أن الشعور بأنه واحد منا ليس مقتصراً على الانكليز . فالناس ينجذبون اليه لشعورهم أنه بالنسبة إليهم اكتشاف شخصي ونوع من الملكية الخاصة . إنني أسمع باستمرار عن أطباء ، وربات بيوت ، ورجال كنيسه ومعلمين وعمال يدويين ، وأصحاب متاجر ممن هم ، في هذه العبارة المستعملة بتكرار ، مغرمون جداً ببليك ، وقد اشتروا كل ما استطاعوا شراءه من كتب عنه ، واحتفظوا به من حولهم كإله بيت ودود . لقد درّست بليك ليسوعيين ودرسته لمنظمّين شيوعيين . لقد درّسته لعميدات في الجامعه ، ودرسته لشعراء شباب شرسين ، ذوي إيقاع لا يمكن التنبؤ به ، ولغة لا تطبع . ولا يشترك معجبوه إلا في شعورهم أن بليك يقول لهم شيئاً لا يقوله أحد غيره : وأنه مهما كانت مقاييسهم وقيمهم ، فان بليك يملك (محبة) تشملهم ، ليس كجزء من مبدأ عام في حب الخير ، كان بليك يمكن أن يحتقره ، بل كأفراد مستقلين عن بعضهم البعض كلياً .

طلاب الجامعة أيضاً تفصلهم عن بليك حواجز أقل بكثير من غيره من الشعراء : بالإضافة إلى غياب الاعراف غير المألوفة واللغة الشعرية الخاصة فانه يفتقر إلى صفتين يخشاهما طلاب الجامعة إلى حد كبير .

المغالاة في النزعة العاطفية ثم السخرية . توجد نقطة أخرى . بعض الشعراء يجتازون المسافات أسرع من غيرهم ، وكما أن بايرون وبو في القرن التاسع عشر قد برهنا على كونهما أشرع تصديراً من ووردزورث وهوثرن ، فكذلك يبدو بليك في القرن العشرين أسهل تصديراً من جميع الشعراء إلى الهند واليابان . وهو لن يفتقر أبداً إلى معجبين من أبناء بلد راوولت وجيرارد دو نرفال ، أو من أبناء بلد هولدرلن ونوفالس . وخلال تسعين سنة من نشر أول دراسة نقدية عنه ، بدا بليك متجهاً نحو قدر كان في يوم من الأيام أبعد الأمور احتمالاً : ألا وهو شعبية حقيقية ، خالدة وعالمية .

لقد أحرز بليك هذه الشعبية رغم ما اشتهر عنه من صعوبة ونخبوية ، ومن أنه لا يُفهم دون دراسة مبدئية لاثني عشر منهجاً فكرياً غامضاً ، وبضعة آلاف صفحة من التعليق . لقد كتبت شخصياً واحداً من أضخم الشروح . وبالتأكيد عنيت كل ما قلت . ولكنني أدرك تماماً أنه غالباً ما يكون التقدير الشعبي لبليك أصح منظوراً من التقدير العلمي . يؤكد الدارسون أن ترتيله القدس الشهيرة هي انكليزية — عبرانية سرية أو ما شابه ذلك . ولكنها عندما رتلت أمام مؤسسة المواصلات بمناسبة انتصار حزب العمال عام ١٩٤٥ ، بيّن المرتلون أنهم فهموها أفضل بكثير من هؤلاء الدارسين . ويؤكد الدارسون أن السؤال في « النمر » هل الذي صنع الحمل هو الذي صنعك ؟ ، تجب الاجابة عليه بالاثبات أو النفي القاطع ، بالاثبات إذا كان الاعتقاد ان بليك قائل بوحدة الوجود ، وبالنفي اذا كان الاعتقاد أنه غنوصي (١) . معظم من يحبون

---

(١) الغنوصي Gnostic المنتمي إلى مذهب بعض المسيحيين الذين يعتقدون أن المادة شر وأن الخلاص يأتي عن طريق المعرفة الروحية — المترجمة

القصيدة قانعون بترك السؤال على ما هو ، وهم محقون في ذلك . وقد كتب بليك إلى الأب الدكتور ترسلر ، مؤلف كتاب كيف تكون غنياً ومحترماً The Way to be Rich and Respectable (تقول انني أحتاج إلى شخص يوضح أفكاري . ولكن يجب أن تعرف أن ما هو رائع هو بالضرورة غامض بالنسبة للضعفاء من الناس . وما يمكن توضيحه للبلهاء لا يستحق اهتمامي .) وبعد أن يضع مراسله في الصورة هكذا ، فانه يستمر قائلاً (لكنني سعيد بوجود أكثرية كبيرة من المخلوقات البشرية أمثالي ممن يستطيعون توضيح رؤياي ، وخاصة الأطفال الذين وضحوها ، وتمتعوا بسرور في تأمل صوري أكثر مما تمنيت .) والأطفال دوماً يجدون بليك أسهل مما وجده أمثال ترسلر .

II

يتضح مما سبق أنه إذا أمكن لبليك أن يكون محبوباً، فاننا نحتاج الى تعريف جديد للشعبية . تحت كلمة محبوب تنطوي عدة أمور مختلفة . والمفهوم البسيط (ما يريده الشعب) لن ينفع . فالشعبية الأكثر رواجاً تعتمد على القيمة الاخبارية أكثر مما تعتمد على الصفات الجمالية سواء كانت هذه جيدة أم رديئة . ولكن هناك معنى آخر يمكن أن تستعمل به صيغة شعبي ، كإشارة إلى الفن الذي يقدم مفتاحاً إلى غير المدربين للوصول إلى التجربة الواسعة الخيال . أما مركز جاذبية القصة الشعبية في هذا المعنى فهي الحكاية الشعبية ، وفي الثقافة الاميركية ، مثلاً ، يعبر عنها هكلبري فين ، ثم رب فان ويكل ، وبعض حكايات بو والعم ريماس ، ثم سلسلة من القصص المختلفة المعبرة عن المزاج القومي على غرار حكايات الغرب ، غير القابلة للتصديق . الكثير مما هو شعبي حتى في هذا السياق لا يزال من سقط المتاع . وبعضه قد يكون غير

شعبي على الاطلاق إذا استعمل بما معناه الأكثر رواجاً . الشعبي في المعنى الثاني هو البدائي المعاصر . ويميل إلى أن يصبح بدائياً مع مرور الوقت . مثل هذه العناصر البدائية والشعبية تتكرر في الفن العظيم ، وحتى في الفن الصعب والمعقد . وتخطر على البال مسرحيات الرومانس المتأخرة لشكسبير ، بما فيها من أساطير الطبيعة القديمة والمصادفات غير المحتملة التي تظهرها (كحكاية قديمة) . ويفكر الانسان خاصة بالكتاب المقدس ، الذي هو حكاية شعبية طويلة من البداية إلى النهاية ، وهو أكثر الكتب بدائية وشعبية في العالم أجمع .

ويبدو أن كلا المعنَيَيْن لكلمة شعبي ، متعلقان ، إلى حد ما بالفرق بين المحتوى والشكل . ما يريده الشعب ، كما توحيه الكلمة الأولى يتعلق في المقام الأول بالمحتوى : بعض الاختيارات التقليدية للمواضيع المختلفة — المنزلية ، العاطفية جداً ، البطولية ، المثيرة جنسياً — تصبح رائجة واحدة بعد الأخرى . ومن ناحية ثانية ، بعض أنماط القصة ، التي تظل ثابتة نوعاً ما ، من الأسطورة القديمة إلى المسلسلة الهزلية المعاصرة تبقى محصورة في الفن الذي هو شعبي بالمعنى الثاني . وعلى غرار الأشكال البدائية والشعبية في الفنون التشكيلية ، تبقى هذه الأنماط آثاراً تجريدية ومؤسلبة ، وتتسم بالقِدم والقرابة ، كلما ظهرت . والاسم العام لمثل أنماط هذه القصة هو الأسطورة ، لأن الأساطير قصص عن كائنات سماوية وهي قصص تجريدية ومؤسلبة بمعنى أنها لا تتأثر بمباديء الواقعية أو الاحتمال .

قصص بليك الوحيدة موجودة في كتبه النبوئية . ورغم أنها أسطورية قطعاً ، إلا أنه توجد نواحٍ أخرى من الأدب بمعناه الشكلي يتضح أنها هامة بالنسبة إليه . العنصر المفاهيمي في الشعر هو أيضاً جزء من محتواه ،

والتفكير المفاهيمي في الشعر مشابه تقريباً لنوع آخر من التفكير الذي ينظم البنية الشعرية . وحدة هذا التفكير الشعري الشكلي هو المجاز . والمجاز غير منطقي في طبيعته الأساسية ، وهي مماهاة شيئين أو أكثر لايمكن تماهيهما إلا بفعل مجنون ، أو محب أو شاعر – ويمكننا أيضاً إضافة من هو همجي بدائي جداً . نحن متعلمون في إطار التفكير المفاهيمي . لذا فنحن نجد الشعر الذي يتفق مع هذا الإطار ، كشعر ووردزورث مثلاً ، أسهل للقراءة . والشعر الذي هو شعبي بمعنى رائج يكون شعبياً لحيازته مثل هذا المحتوى المفاهيمي : فهو يتحدث عن « الإله » في القرن الثامن عشر ، أو في القرن التاسع عشر ، أو يخاطب البرجوازية الخالدة في قلب الانسان ، على غرار « الواجب » إذا If لكيبلنغ ، وترتيلة الحياة Psalm of Life للونجفيلو أو الرجل رجل بسبب ذلك A Man's a Man for a' That لبيرنز . أما الشعر الذي يركز على المجاز إلى حد الظهور بمظهر استبعاد الفكر المفاهيمي كلياً كالشعر السريالي مثلاً ، فانه يترك انطباعاً لدى معظم القراء بأنه شعر ذو جنون متعمد ، أو أنهم إذا أجبروا على قراءته جدياً ، فانهم يجدونه صعباً ونخبوياً إلا أن تجربة أكبر في الأدب لاتلبث أن تري أن المجاز هو الأمر المباشر والبدائي ،وأن الفكر المفاهيمي هو الأمر المعقد. لذا توجد مجموعة من الشعر التي يمكن أن نطلق عليها صفة شعبية بمعنى تقديمها المفتاح المباشر ، البدائي والمجازي إلى التجربة الشعرية لكل من المتعلمين وغير المتعلمين على السواء.معظم مجموعات الأشعار التعليمية الجيدة مؤلفة إلى حد كبير من مثل هذا الشعر . وفي مثل هذه المجموعات تقفز قصائد بليك الغنائية إلى الصدارة بحيوية تكاد تفرط في المبالغة بأهمية بليك الشاعر :

أيتها الوردة ، إنك عليلة !

الدودة الخفية
التي تطير في الليل
في العاصفة المدوية
قد وجدت فراشك
ذا المتعة القرمزية ،
وحبها الخفي الغامض
يدمر حياتك

أقول إنها تفرط لأن هناك الكثير من الشعراء الجيدين الذين لا يملكون هذا النوع الخاص من المباشرة . وما أكثر ما يصادف الانسان قصيدة مرفقة بمجموعة من الأسئلة المصممة لإبعاد تأثيرها . ماذا تعني هذه القصيدة ، ولماذا تعتبر جيدة ، هل هي مفيدة أخلاقياً ، هل تخبرنا أشياء عميقة عن الحياة ؟ وهلم جرّا . إلا أن قصيدة على شاكلة الوردة العليلة تملك قوة عجيبة من عدم المبالاة بهذه الأسئلة ، إذ تتكلم بنفوذ الشعر المفحِم . إن قصائد بليك الغنائية مع الكثير من قصائد هيريك وبيرنز ودون وغنائيات شكسبير ، وقصائد لوسي لووردزورث ، وعدد من حكايات القصائد العظيمة هي شعر شعبي بمعنى أنها بالنسبة إلى التجربة الشعرية ، مقدمة مضمونة عملياً .

المجاز ، إذاً ، مبدأ شكلي للشعر ، كما هي الأسطورة بالنسبة للقصة . ولنبدأ في رؤية كيفية تماسك بليك : نبوءاته أسطورية جداً ، لأن قصائده الغنائية مجازية جداً . في الوقت الحاضر تبدو نبوءاته وكأنها لا تتعلق بالأدب الشعبي بأي معنى للكلمة ، ولكن الرأي سيتغير بصدد هذه النقطة قبل موعد إحياء الذكرى المئوية الثالثة . وعندها سيفهم الجميع ان قصائد بليك الغنائية هي من بين أفضل المقدمات الممكنة للتجربة

الشعرية ، كما أن نبوءاته هي من أفضل المقدمات الممكنة لقواعد وبيئة الميثولوجيا الأدبية . كذلك فان ممارسته متوافقة مع نظريته . وهذا يضع توكيداً استثنائياً على الخيال أو قدرة التشكيل لديه . على أي حال ، تصل إلى نقطة ينهار فيها التمييز بين الشكل والمحتوى ، وعندها يجب أن نثير سؤالاً حول نوع المحتوى الذي يجب أن يحويه الفن الشكلي .

« إن طبيعة عملي هي رؤيوية أو تخيلية » قال بليك : « إنها محاولة لاسترجاع ما دعاه الأقدمون بالعصر الذهبي » . ما عناه بالرؤيا هو النظرة إلى العالم على حقيقته كما يُرى من خلال الوعي البشري وهو في قمة علوه وشدته ، وليس كما يمكن أن يكون أو كما يظهر عادة . وانه لمن عمل الفنان أن يحصل على نظرة إلى الأشياء مشددة ومتغيرة ، وأن يرينا أي نوع من العالم هو حقاً أمامنا ، بكل روائعه المتوهجة ، وشروره المخيفة . وإن المدارك المباشرة والمجازية والأسطورية ، والتي تعمل دون محاولات للتسوية مع أفكار عن الواقع غير خلاّقة ، هي التي تستطيع أن تقدم أشكالاً واضحة عن عالم كهذا . مثل تلك التجارب النفسية التي دونت في أبواب الادراك Doors of Perception للسيد الدوس هكسلي (والتي أخذ عنوانها من بليك مع أن تناول المسكالين (١) ليس ما عناه بليك بدقة في قوله « تنظيف » أبواب الادراك) تري أن المباديء الشكلية لهذه الرؤيا المكثفة هي كامنة بثبات في العقل ، مما يمكن أن يفسر لنا قابلية نقل مثل هذه الرؤى . إلا أنه بالنسبة لبليك يقدم الكتاب المقدس مفتاح العلاقة بين العالمين . العالم العادي « ساقط » وهو مظهر لخطيئة الانسان وجهله ، والعالم الحقيقي هو سفر الرؤيا الذي يعرض في نهاية الكتاب المقدس ، والفردوس الذي يعرض في

(١) المسكالين : مخدر يؤخذ من نبات صباري ويسبب أحلاماً تبدو حقيقية —المترجمة

بدأيته : المدينة الحقيقية والجنة التي هي موطن الانسان ، والتي تناضل جميع المدن والجنان الموجودة لتظهرها في العالم السفلي .

وسفر الرؤيا في الكتاب المقدس هو عالم تُعرّف فيه جميع الأشكال الانسانية ، كما يقول بليك في نهاية القدس . وذلك يعني أن جميع الأشكال تعرّف على أنها إنسانية المدن والحدائق . الشمس والقمر والنجوم ، الأنهار والأحجار والأشجار والأجساد البشرية – جميعها حيّة على السواء ، وجميعها أيضاً أجزاء من كتلة لا نهائية هي في آن واحد جسد الله والانسان المبعوث حياً . في هذا العالم « كل ذات هي خالدة ، لأنه « في الخلود لا يتحول شيء واحد إلى شيء آخر » . وهو عالم من الأشكال كعالم أفلاطون ما عدا أنه في عالم بليك هذه الأشكال هي صور عن الكائنات الصافية كما يراها جسم روحاني ، وليست أفكاراً ذات روح صافية كما تراها الروح . وهذا مفهوم يحذف دور الفنان ككاشف للواقع . بالنسبة لبليك ، الرؤيا النبوئية ورؤيا يوم القيامة هي قواعد الشعر والتصوير على السواء . وكانت أيضاً مصدر المبادىء الشكلية للفن . وقد عاش بطريقة جعلته على أكبر تماس متواصل مع هذا العالم . إذ أننا نلاحظ ان الانعزال والوحدة ، وكمية معينة من الاجهاد العقلي أو الاضطراب كانت تنزع إلى إنارة الرؤيا في عقله . عندما يُحبس كوستوفر سمارت في مستشفى للمجانين دون رفيق سوى قطة جفري ، تقفز القطة إلى الأضواء الرؤيوية على غرار نمر بليك :

لأنه نيابة عن الله يقوم بالحراسة ليلاً ضد الأعداء
لأنه يبطل قوى الظلام ببشرته الكهربائية
وعينيه الساطعتين . . .

لأنه من قبيلة النمر .
لأن القط الملائكي هو صيغة أخرى للنمر الملاك . . .
لأنني بتمسيد شعره اكتشفت الكهرباء . . .
لأنني رأيت نور الله حوله من شمع ونار
لأن النار الكهربائية هي المادة الروحية ، يرسلها الله من السماء
كي تغذي جسد الانسان والحيوان . . .

كذلك عندما يحجر جون كلير في مصح وهو موغل في أعماق انفصام الشخصية ، تظهر في رؤياه الرقة المضيئة الموجودة في « كتاب ثيل » لبليك ، ترافقها الأضواء المتوهجة والأشجار المرصعة بالجواهر الواردة في مغامرات السيد هكسلي في الجنة والجحيم :

الطيور تغني على السحب في تلك الأرض الخالدة
كلها جواهر وفضة ، والرمل من ذهب . . .
الشمس عالم شاسع من نار تحترق اليوم بكامله ،
والليالي بجحيم ظلامها تبقى بعيدة إلى الأبد
وأنا أحب كثيراً مليكة الأرض الساطعة هذه
بل زهرات السوسن لامرأة لا تذوي أبداً

إن موقف بليك من الفن لا يقيم فروقاً سيكولوجية بين الفنون ، والخيال ذاته الذي يستعمله الشاعر يظهر في نظرية بليك عن الرسم الزيتي على أنه مجرد « خطوط رئيسية » وهذا أيضاً عبارة عن تركيز شديد على المبادىء الشكلية للفن . إن المدرسة التجريدية للرسم الزيتي اليوم تفترض أن المبادىء الشكلية هي شبه هندسية ، إلا أن بليك ، بوجود الأشباح البيضاء الباهتة لكلاسيكية القرن الثامن عشر أمامه ، حذر بشدة

من اختيار « الشكل الرياضي » عوضاً عن « الشكل الحي » . وكان بليك يحتقر كل شيء غير منظم أو غامض في الفن : بالنسبة إليه الخيال يستطيع التعبير عن ذاته فقط كشكل دقيق جداً ومنظم تماماً . ولكن بالنسبة إلى الشكل الحي ، فقد كان يعني كلاسيكية مليئة بالحيوية حيث تخضع الخطوط الرئيسية لقبضة محكمة من القوة الخلاقة . وهذه كلاسيكية تشترك مع فان غوخ أكثر من فلاكسمان أو ديفيد . إن رسم بليك ، رغم تشديده القوي على الشكل ، ليس في نزعته تجريدياً ، بل يمكن القول إنه ذو نزعة هيروغليفية . إنه يقدم العالم نفسه الذي يقدمه شعره . إلا أنه (باستثناء بعض الهفوات) ليس رسماً أدبياً . فالأشكال المتوترة للبيزنطيين بازيائهم الخاصة وعيونهم المحملقة وأجسادهم عديمة الوزن ، والبدائيون القروسطيون بهالتهم الذهبية واحساسهم الطفولي بالألوان الأولية ، و « المندالات » (١) الشرقية التي تنقل الشعور بنظام روحي قوي يلوذ بحالة من السكون . والتشويهات الخطية « لكلي » : كل هذه الأمور تنتمي بطرق مختلفة إلى التقاليد الهيروغليفية في الرسم الزيتي ، وكلها تتعلق بالرؤيا التي طورها بليك من دراسته للنسخ المطبوعة لعصر النهضة .

III

إن مفهوم الفن الشعبي الشكلي الذي يشكل أساس حجتنا الحاضرة لا يزال موضوعاً غير مطروق في النقد ، وجوانب عديدة منه يمكن أن نكتفي بمجرد اقتراحها هنا . وقد أهمل هذا المفهوم جزئياً لأن مؤيديه الأصليين ، وخاصة هيردر ، قد شوشوه بخلطه مع أسطورة مزيفة

(١) المنداله : رمز للكون عند الهندوس والبوذيين وخاصة دائرة تطوق مربعاً وعلى كل من جانبيها رسم اله — المترجمة

تاريخياً تنتمي إلى فصيلة العصر الذهبي . والفن الشعبي شكلياً نفترض أنه مستمد من ناس منهم ريفي وتلقائي وجماعي وغير متخصص ، وعدد من الصفات الأخرى التي لا يمكن أن يتصف بها فن . لكن عندما نزيل فكرة « الناس » هذه فاننا نشترك مع مفهوم ثالث للفن الشعبي بمعنى أنه شيء رئيسي في تراث ثقافي معين . ليست المسألة هنا البحث عن المركز الرئيسي أو عزل جوهر متخيل للتراث ، بل هي رؤية بعض ايقاعاته السائدة والمتكررة فحسب . إن مصادر أي تراث ثقافي هي بالطبع ، سياقه الديني والاجتماعي بالاضافة إلى نتاجه الأقدم عهداً . ففي الثقافة الانكليزية نلاحظ فوراً صلة قوية وثابتة تربطها بالفن الذي هو شعبي بالمعنى الشكلي ، تفارق بارز ، على سبيل المثال ، بينها وبين الثقافة الفرنسية التي تتصف بماهية الشيء المفروض عمداً .

إن إحدى خصائص التراث الانكليزي هي تأثره بالبرتوستانتية بشكل واضح . وما هذه الا النزعة نحو تثبيت رؤيا نبوئية في تجربة فردية مباشرة تنتج عن تجربة خيالية ، وليس عن نظام شعائر . والتجربة قد تكون مفروضة فرضاً كما في « النعمة الوافرة » Grace Abounding أو ملطفة كما في تأملات كيتس حول وادٍ من صنع الروح . ولكن تبقى هذه الخاصة ذات نزعة إلى الاستقلال وإلى جعل التجربة مرجعها الخاص . والكتاب المقدس لعام ١٦١١ ليس « معنى » من معالم النثر الانكليزي . بل العكس تماماً . إنه ترجمة ذات قوة فريدة تجعل من الكتاب المقدس ملكاً خاصاً لقارئه . وإلى ذلك تعود شعبيته الهائلة بالاضافة إلى أهميته في الثقافة الانكليزية . وقد شجعت هذه الترجمة للكتاب المقدس أيضاً نوعاً من الثقافة التوراتية تمكنت من جعل كتاب مسيرة الحاج The Pilgrim's Progress واحداً من أكثر الكتب شعبية في هذه اللغة . وهي التي منحت الفردوس المفقود Paradise Lost

مكانة الرئيس في الأدب الانكليزي . وهي التي حرضت على بعض الأداءات غير الملائمة اطلاقاً لسمفونية المسيح Messiah لهاندل (وهو عمل له قدرة فريدة على التقاط طبيعة الرؤيا المباشرة في الموسيقى) في مدن الداخل . مثل هذه الثقافة التوراتية ، إذا استوعبها الشاعر كجزء من تجربته التخيلية استطاعت أن تلهمه رؤى التجلي والبعث كما فعلت منذ القدم بشاعر اللؤلؤة Pearl ، ولم تفقد شيئاً من قوتها عندما كان ديلان توماس يحطم بوق هيئة الاذاعة البريطانية الرزين بذات الأنغام :

رغم كونها مجنونة وميتة كالمسامير
تدق هذه الشخصيات رؤوسها بأزهار الربيع
وتقتحم الشمس حتى تنهار الشمس
وان يكون للموت سيادة

إن بليك الذي ترعرع في ربوع الكتاب المقدس وفي أحضان ملتون ، قريب بشكل غير عادي من هذه الحرفية البسيطة والساذجة للكتاب المقدس ، حتى بالنسبة لشاعر انكليزي . وقد أفرط بعض النقاد ممن لم يقرؤوا العهد الجديد بعناية ، كما قال جونسون عن هيوم ، في مبالغتهم باظهار العناصر الغامضة والنخبوية في فكره . وما يصح بشكل واضح بالنسبة لرسومه يصح أيضاً بالنسبة لشعره : فعمله عمل رجل كان الكتاب المقدس كتابه المدرسي . ونبوءاته تعيد خلق الكتاب المقدس في إطار رمزية انكليزية تماماً كما تعيد خلقه ترجمة ١٦١١ إلى اللغة الانكليزية ، وبشكل لا يقل عن الفردوس المفقود ومسيرة الحاج ، تسجل تلك النبوءات بحثاً مباشراً عن القدس الجديدة التي توجد هنا وهناك في أرض انكلترا الخضراء البهيجة .

أما الخاصة الثانية للتراث الانكليزي فهي ذات أصل إجتماعي :

ومشتقة كما يبدو من نزعة انكليزية دائمة إلى المقاومة السياسية . هذه النزعة اتخذت أشكالاً مختلفة عن عصور مختلفة — الرؤوس المستديرة ، الويغ (١) ، الراديكاليين ، الليبراليين والاشتراكيين — ولكنها مستمرة إلى درجة تجعل منها ، نوعاً من الفوضوية ، أو ما يدعى في مسرحية لبرناردشو بالرفض العنيد لقبول أي حكم على الاطلاق . ومن دفاع ملتون عن حرية التنبؤ إلى دفاع ميل عن حق الانسان في أن يكون مستقلاً ، يعم هذه النزعة شعور بأن الهدف النهائي للمجتمع هو الفرد الحر . وهذا الشعور يميزها بشدة عن تقاليد ثورية أخرى كتلك التي في أميركا وروسيا حيث يَثْبُت بشكل بديهي نموذج اجتماعي رئيسي تفرضه الثورة ، وتُنبذ النماذج الأخرى على أنها غير — أميركية أو مضادة للثورة .

يجد الانسان في وجهة نظر بليك السياسية راديكالية من النمط الانكليزي الشائع ، والذي يشمل احتجاجاً فردياً قوياً مضاداً للراديكالية المؤسساتية . ولقد نشأ بليك في قلب المقاومة الاجتماعية الانكليزية ، مدينة لندن ، في فترة حوادث شغب ولكس وغوردون . وإن تعاطفه مع الثورة الاميركية أولاً ثم الثورة الفرنسية وضعه في أقصى درجات اليسار التي يمكنه بلوغها والتي لا تتعارض مع استمراره في العمل كفنان . وإن شجبه لما دعاه « بالربوبية (٢) » في الثورة الفرنسية ولإديولوجية فولتير وروسو يعادل في شدته شجب بيرك لهما . في الوقت ذاته تسير

---

(١) الويغ : Whig — حزب بريطاني مؤيد للاصلاح عرف فيما بعد بحزب الأحرار — المترجمة

(٢) الربوبيه : Deism — الايمان بالله دون الاعتقاد بديانات منظمة وبشكل خاص هي مذهب فكري يدعو إلى الايمان بدين طبيعي مبني على العقل لا الوحي ويؤكد على الاخلاقية مفكر في القرن الثامن عشر ، تدخل الخالق في نواميس الكون — المترجمة

قصائده مباشرة إلى المجتمع الانكليزي في عصره : وحتى أكثر نبوءاته تعقيداً منها ما هو مشترك مع دكنز أكثر بكثير من بلوتينس . ومع أنه قال : مجالس الأعوام ومجالس اللوردات تبدو لي أشبه بمجالس البلهاء فهي تبدو لي وكأنها شيء آخر غير الحياة البشرية ، فهذا لا يعني انسحاباً من المجتمع بل الشعور بعدم كفاية أي شيء يقصر عن الرؤيا النبوئية ذاتها . ان رؤيا بليك هي الرؤيا المستحيلة ذاتها تلك التي جعلت ملتون يتخاصم مع أربعة أنواع من الثورات في انكلترا ، وفي وقت سابق لذلك أوحت بحلم جون بول ، وهو حلم كالايريوبجاتيكا Areopagatica وعرس الجنة والجحيم The Marriage of Heaven ana Hell يستند على الشعور باختلاف ساخر بين العالمين الساقط وغير الساقط :

عندما كان آدم يحفر وحواء تنسج

من كان السيد حينذاك

عندما تخاصم بليك مع جميع أشكال التنظيم الاجتماعي ، فانه كان يتبع فقط منطق الفن ذاته ، الذي تعد أساطيره ورؤاه في آن واحد سبب التطورات الاجتماعية وشكلها الموضح . كل مجتمع هو تجسيد الأسطورة ، والفنان هو شكل الأسطورة . يعني انه يمسك بيده الصواعق التي تدمر مجتمعاً واحداً وتخلق الآخر . ثمة راديكالي آخر ، ناشط متعدد البراعات اسمه وليام موريس ، ليس شاعراً خالقاً للأساطير بل مجرد جامع لها . ورغم ذلك صوّر هذه الأساطير في الفردوس الأرضي The Earthly Paradise على شكل مجموعة من الرجال متقدمي السن ممن فقدوا الرغبة في أن يصبحوا ملوكاً أو آلهة . في هذه السلسلة هؤلاء الرجال منفيون عديمو النفوذ . ولكنهم في أعمال موريس المتأخرة

يعودون على شكل أحلام تورين من النوع الذي ينبذ جميع أنماط التنظيم الثوري القائمة .

وبهذه المناسبة ، تثار إمكانية وجود صفة هدامة على الدوام في الفن الشعبي الشكلي بينما يبقى الفن ذو الشعبية الرائجة خاضعاً للمجتمع . هنا نلاحظ أن الشيوعية الروسية شجبت « الشكليّة » بوصفها روح البرجوازية في الفن ، واتجهت نحو الشعبية الرائجة بدلاً من ذلك ، وهو رواج غذاه بتكلف الانضباط السياسي كجزء من سياسته العامة في افساد القيم الثورية . وهذه النزعة تتبع المثل الذي أقامه تولستوي . الذي رغم كونه فناناً أعظم من موريس ، كان أكثر تشوشاً بالنسبة لطبيعة الفن الشعبي .

لقد شكل بليك عاداته الخلاقة في العصر الذي سبق الرومانسية مباشرة . إلا أن خواصه رومانسية بالمعنى الموسع الذي يخصص مكاناً رئيسياً للخيال والشعور الفردي . وكالرومانسيين ، كان يعتقد أن الفترة « الاوغسطية » من ١٦٦٠ إلى ١٧٦٠ هي عبارة عن انقطاع في التراث الوطني المألوف . هذا الشعور بالانتماء إلى التراث وباسترجاعه يساعد على تمييز الرومانسية في انكلترا من الرومانسية في القارة الاوروبية وخاصة في فرنسا . وكذلك مكنّ هذا الشعور الكتاب الانكليز الرومانسيين — في فتراتهم المنتجة على أية حال — أن يعتمدوا اعتماداً أقل على المحافظة الدينية والسياسية في بحثهم عن تراث .

إن الانجاز العظيم للرومانسية الانكليزية هو إدراكها لمبدأ الاستقلال الخلاق ، واعلانها استقلالها الفني . أما الشيء الجديد في مقدمة ووردزورث Prelude وفي نقد كولردج ، وفي رسائل كيتس فهو الاحساس بأن الشاعر يملك ببساطة سلطة خاصة به ، ومتميزة

عن وظيفته الاجتماعية ، وليس الاحساس بأنه متفوق على الآخرين أو أقل شأناً منهم . انه لا يحتاج إلى المطالبة بأي سلطة خارجية أو أن يجد ملاذاً له في أي انسحاب من المجتمع .. إن العملية الخلاقة هي غاية في حد ذاتها . ولا يحكم عليها بقوتها على توضيح شيء آخر مهما كان حقيقياً أو جيداً . بعض الرومانسيين ، خاصة كولردج ، يتردد حول هذه النقطة . إلا أن بليك ، شأنه شأن كيتس وشيلي ، حازم ومتماسك في قوله « إنني لن أجادل وأقارن : عملي هو الخلق » . وإن الصعوبات التي كشفت عنها قصائد مثل انتصار الحياة Triumph of Life لشيلي وسقوط هايبريون Fall of Hyperion لكيتس متعلقة بمحتوى الرؤيا الشعرية وغير متعلقة بأي شكوك حول صحة تلك الرؤيا ، كوسط بين الحلم الذاتي والفعل الموضوعي . « الشاعر والحالم متميزان واحدهما عن الآخر » . تقول مونيتا التي أوجدها كيتس . وأما روسو في قصيدة شيلي فهو شاعر زائف نمطياً ، ينصب عمله على الأداء بدلاً من أن يبقى خلاقاً .

لذا فان التراث الرومانسي الانكليزي له صلات وثيقة بالفردية في التراث البروتوستانتي والراديكالي . وفي الثلاثة جميعاً ، ثمة نزعة نحو اعتبار الفرد هو الحقل أو المنطقة الرئيسية للعمليات بدلاً من مصالح المجتمع ، وهي نزعة ليست بالضرورة فردية كما أن عكسها ليس بالضرورة غيرياً . وقد ساعد الرومانسية الانكليزية في شعورها بأنها مركزية بالنسبة لتراث الأدب الانكليزي مثال شكسبير الذي كان بالنسبة لقدراته أكثر من عاش من الشعراء تواضعاً . وقد كان شاعراً لا يستطيع أحد أن يعزو إليه شيئاً سوى كتابته للمسرحيات ولزوم شأنه كشاعر . إنه المثل الشعري العظيم على المنهج الاستقرائي والعملي إلى التجربة في الثقافة الانكليزية . وما هذا إلا منحى آخر من فرديتها .

إنني لا أفكر في محاولة تفضيل نوع واحد من الثقافة الانكليز على نوع آخر . وإنني أعتبر جميع الأحكام التقييمية التي تمنع تعاطه الانسان مع أي شيء خارج تقليد معين أحكاماً غير نقدية بشكل مزعب وإنني أقول فقط ان هذا المزيج من الصفات البروتوستانتية والراديكا والرومانسية متكرر في الثقافة الانكليزية بما يكفي ليبين السبب شعبية منتوجاتها الموصوفة أعلاه في كل معنى من المعاني . ولم يكن هذ نقص في العناصر الكاثوليكية والتورية (١) والكلاسيكية أيضا . إلا التراث الذي بحثناه هنا كان شعبيا بما يكفي لمنح هذه العناصر الاخير شيئاً من صفة رد الفعل العقلاني المعتمد . فخلال العشرينات من القر الحاضر ، وبعد صدمة الحرب العالمية الأولى ، استجمع رد الفعل العقلا هذا قواه. وكان أكثر مؤيديه وضوحاً هم المبشرون الثقافيون الذين جاؤ من أماكن مثل مسوري وآيداهو . والذين كان لديهم حس واض بالشكل في التراث الانكليزي الحقيقي ، من بداياته في بروفنس وأواسه إيطاليا إلى تطوراته المتأخرة في فرنسا . وقد اعتبرت أخيراً نسخة السه إليوت عن هذا التراث على أنها كلاسيكية ، ملكية ، وانجلو كاثوليكية ، مع الالماح إلى أن كل ما كان بروتوستانتياً وراديكالياً رومانسياً يتوجب عليه أن ينزوي في حجرة فكرية حقيرة .

كثيرون آخرون ممن لم يكن لهم بواعث خاصة كتلك التي للسه إليوت أو السيد باوند اشتركوا في كورس تشويه سمعة القيم الملتو والرومانسية ، والليبرالية وما ارتبط بها . والنقاد لا يعرفون إلا القليل مبادىء النقد الحقيقية لحماية أنفسهم . من هذه الأنماط الدارجة عند

---

(١) التوري: Tory — عضو في حرب سياسي بريطاني مؤيد للسلطة الملكية ومقد للتغيير والاصلاح (وهذا الحزب يدعى الآن حزب المحافظين) — المترجمة

تكون جيدة التنظيم . لذا رغم قرب انتهاء هذا النمط الدارج ، فان التحاملات التي نشأت بسببه لا تزال باقية . وبالطبع ، علينا أن نرى بليك في سياق التراث الذي ينتمي إليه ، إلا اذا عزل بشكل غير طبيعي عنه . وعندما تتكون الأحكام الدارجة عن تراثه من نقد مزيف يقصد في معظمه الاثارة ، فان فهمنا لبليك سيتأثر حتما . وتعود مرة أخرى إلى سبب الذكرى السنوية . ربما يوجد آخرون في التراث الانكليزي في عظمة بليك . ولكن يكاد لا يوجد كثيرون ممن هم عظماء بهذا الالحاح ، ممّن يلوحون فوق اضطراب موقفنا بوضوح لا مفر منه ، وهم مفعمون بالأجوبة على أسئلة لم نكن نتعلم كيف نصوغها . ومهما كانت الصفات الأخرى التي كان يمتلكها بليك أو يفتقر إليها ، فانه بالتأكيد كان يمتلك الشجاعة والبساطة . ومهما كانت الصفات الأخرى التي يمتلكها عصرنا أو يفتقر إليها فانه عصر خوف وتعقيد . وكل عصر يتعلم أكثر ما يتعلمه من أولئك الذين يواجهونه على نحو أكثر مباشرة .

* * *

الإبداع والخيال

أحب أن أبدأ بالتمييز بين بيئتين اجتماعيتين للعقل البشري . و ما أقوله بهذا الصدد سيكون مألوفا لديكم . إلا أنني أحتاج إلى إقامة أرض مشتركة بين طرفين في اتحاد يشمل محللين نفسيين وناقداً أدبياً . يعيش الانسان في بيئة ندعوها طبيعة ، وهو أيضاً يعيش في مجتمع أو بيت ، بل عالم بشري يحاول أن يبنيه من الطبيعة . هنالك العالم الذي يراه والعالم الذي يشيده ، العالم الذي يعيش فيه والعالم الذي يود أن يعيش فيه . بالنسبة للعالم الذي يراه ، أو البيئة ، يكون الاتجاه الرئيسي لعقله هو التعرف ، القدرة على رؤية الأشياء كما هي ، والفهم الواضح لما هو كائن كشيء مميز عما نود أن يكون . هذا الاتجاه غالباً ما يقترن بشكل صحيح في بعض الأحيان ، بالمنطق . وأفضل أن أدعوه « عقلاً » لأنه عادة عقلية براغماتية وعملية ، وليست نظرية ، كما هو المنطق ، ولأنه يتطلب توازناً عاطفياً وعقلانياً على السواء . إنه الاتجاه الذي يواجه به العالم الطبيعة مبدئياً ، وهو مصمم على رؤية ما هنالك أولاً دون السماح لأي من اهتماماته الذهنية أن تقيم البراهين . وذلك كما أظن هو الاتجاه الذي يتخذه التحليل النفسي كمعيار لما هو « طبيعي » أي حالة الصحة العقلية التي ينشأ عنها المرض العقلي .

الاتجاه الآخر يوصف عادة إمّا « بالخلاق » ،وهو مجاز غامض ذو أصل ديني ، وإما بالمبدع . ورؤياه رؤيا ما يمكن عمله بالنسبة لموقف

محدد وليست رؤيا ما هو كائن . وربما يرافق هذا العالم المحدد نموذج خفي لشيء غير موجود ولكنه ممكن ومرغوب به . وملكة الخيال متوفرة في جميع نواحي النشاط الانساني . ثلاثة من هذه الأنشطة ذات أهمية خاصة وهي الفنون والحب والدين . حيث نرى منظراً طبيعياً ، يرى المصور أيضاً إمكانية صورة ما يرى أكثر مما نراه ، والصورة ذاتها هي البرهان على أنه يراه حقاً . ومقياس الحقيقة لا يتواجد فيما هو كائن ، بل في زيادة موضوعية وغير حقيقية على ما هو كائن . تأتي حينئذ للوجود بنوعها الخاص من الحقيقة . بالنسبة للحب ، نسمع تكراراً صوت العقل في عبارة كهذه « لا أعرف ما الذي يراه فيها ؟ » أو العكس. والمسلّم به عادة هنا ، هو ان الزيادة الشخصية على الحقيقة هي الأمر المناسب . وما يشبه هذا ينطبق على الدين . العهد الجديد يعرّف الايمان كبرهان على أشياء غير موجودة : الحقيقة في الدين هي غير موجودة «هناك » بل تصبح موجودة من خلال نوع معين من التجربة . الحياة الدينية ، شأنها شأن صورة الفنان ، هي إظهار مثل هذه التجربة في عالم العقل . أو ما يدعوه الانجيل بالسماح لنور الانسان أن يشرق .

إن الطاقة المبدعة أو الخلاقه في العقل هي التي أنتجت كل شيء مما ندعوه بالثقافة أو الحضارة . إنها الطاقة التي تحول عالماً مادياً تحت بشري إلى عالم ذي شكل ومعنى بشري ، عالم ليس من صخور وشجر بل من مدن وحدائق ، ليس بيئة بل بيتاً . وإن الدافع وراءها يمكن أن ندعوه رغبة ، رغبة ليس لها علاقة بالحاجات والمتطلبات البيولوجية للنظرية السيكولوجية ، بل هي الحافز تجاه ما يدعوه أرسطوطاليس تيلوس ، أي تحقيق الشكل الكامن لدى واحد من الناس . وأنها ، كرغبة ، تعمل بشكل جدلي ، فاصلة ما هو مرغوب فيه عما هو غير

مرغوب فيه . وعندما نزرع حديقة ، فاننا نطوّر مفهوم « العشبة الضارة» وهو مفهوم ذو أهمية للنبات لا يمكن فهمه إلا في بيئة حديقة .

إن الاتجاه الذي دعوناه عقلاً ، يمكنه أن يميز نفسه فقط عما هو أدنى منه . يمكنه فصل ما هو حقيقي عما هو خيالي ، وما هو معقول عما هو غير معقول ، وما هو موجود عما هو غير موجود . ولكنه لا يملك معياراً لمعرفة ما هو أعلى منه . وأنها لحقيقة منبثقة عن التجربة ان العالم الذي تعيش فيه هو عالم خلق معظمه الخيال البشري . وانه لجزء من معرفة العقل بالحقيقة ، معرفته بضرورة وجود معيار أعلى شأناً من العقل ويملك القدرة على نقض أحكامه . إلا أن الشبه بين الرؤيا والهلوسة ، بين النشوة والعصاب ، بين الخيالي والمتخيل ، هو الذي يخلف انطباعاً قوياً في الذهن . هذا الشبه هو بالطبع واضح وملحوظ . وليست ردود الفعل الخلاقة والعصابية للتجارب راضية عما نشاهده . وكلاهما يعتقد أن شيئاً آخر يجب أن يكون « هناك » ، وكلاهما يحاول أن يعيد صياغة عالم التجربة من شيء آخر أكثر تجاوباً مع رغبته . وكذلك فان الاختلافات تعادل الشبه في أهميتها ، فرؤى الفنان والعاشق والقديس لا يمكن أن يعتبرها العقل سوى أوهام . ولا يسعه القول سوى أن بعض أنماط النشاط الهامة تبدو مسيرة بالأوهام .

لذا يمكننا أن نرى الخيال الخلاق مستقطباً من قبل قوتين متضادتين ومتتامتين . الواحدة هي العقل بحد ذاته ، والذي يخبرنا عن الحقيقة التي يجب أن يؤسس الخيال ذاته عليها ، وما هو الممكن ، وما الذي يجب أن يبقى على مستوى الرغبة أو الخيال الجامح . أما القطب الآخر فسأدعوه رؤيا أو الارادة الصافية غير المكبوته أو الرغبة في توسيع القدرة البشرية أو الإدراك (إما مباشرة أو بتعويض من الآلهه أو الملائكة) دون اعتبار

إمكانية تحقيق هذه الرغبة . وإن استقطاب القوة الخلاقة من قبل الرؤيا والعقل يُشكل أساس التمييز بين الفنون والعلوم . العلوم تبدأ بالعقل وتسعى نحو بناء عقلي مؤسس عليها . الآداب تبدأ بالرؤيا وتسعى نحو بناء عقلي مكمل يؤسس عليها . وبما أن العقل مجسد في العلوم ، وبما أن العلوم تتطور باستمرار وتتحسن ،فان ما يعلن العقل بأنه مستحيل في عصر ما ، كالطائرات مثلاً ، يمكن أن يصبح ممكناً في العصر التالي. أما الآداب فلا تتطور أو تتحسن ، ويعود جانب من السبب في ذلك إلى أن الرؤيا ، لكونها رغبة صافية ، تستطيع أن تصل إلى حدودها الممكن تصورها فوراً . الطائرة اختراع حديث ، لكن الرؤيا التي انتجتها كانت قديمة العهد في الآداب ، عندما طار ديدالوس من المتاهة ، وركب الرب السماء على أجنحة الساروفيم(١) .

ولكن ربما توجد اختلافات كبيرة في التوكيد داخل الآداب بحد ذاتها . بعض الثقافات تملك رؤيا أقل كبتاً من الثقافات الأخرى : كقاعدة ، أكثر الخيالات تحليقاً نجدها لدى الأمم المهزومة أو المضطهده كاليهود والكلتيين . وكذلك فان اتجاه الآداب التي ندعوها «رومانسية » يميل أيضاً إلى التشديد على الرؤيا أكثر من العقل ، واستعمالنا العادي للكلمة يبين ان المقترب « الروماني » للاشياء قد يكون معرضاً لخطر المثالية السطحية أو المتفائلة . ومن ناحية أخرى ، ربما يسيطر على ثقافة ما ، شعور بالتناسب أو التحديد مشتق نهائياً مما دعوناه عقلا ، وثقافة من هذا النوع ربما تحوز على وضوح وبساطة نقرنهما عادة بكلمة الكلاسيكي ». وربما يكون أكثر هذه الثقافات أثراً هو المثال الصيني . ولكن في حضارتنا الغربية نميل بالطبع إلى التفكير بالاغريق .

---

(١) الساروفيم : أحد ملائكة الطبقة الأولى الحارسين عرش الله (في المعتقد اليهودي القديم)

وأساس الحضارة الأغريقيه هو مفهوم دايك وهو عبارة عن اتفاقيه عقدتها الآلهه والإنسان والطبيعة حيث رضى كل منهم بقيود محدده . وتحقيق هذه الاتفاقية كان يحدث عن طريق عملية أنانك أو موارا . وهي كلمات نترجمها بشكل غير دقيق على الأطلاق بكلمة « القدر » . يذهب زيوس ، في الألياذه ، إلى الفراش مع زوجته هيرا سامحاً للاغريق تقريباً أن يربحوا الحرب الطروادية ، إذ كانت هذه فكرة هيرا في اقتياده إلى الفراش ، ولكن يندفع خارجاً في الوقت المناسب لمساعدة الطرواديين ، الذين يفضلهم بشكل عام .إلا أن الاتفاقية تقول ان الاغريق سيربحون الحرب في النهاية ، لذا لا يجرؤ زيوس على تجاهلها . واذا كانت الاتفاقية ملزمه لملك الآلهه والناس ، فانها كانت أكثر إلزاماً للإنسان بتجنب الروح المتكبره والمتفاخره التي يدعوها الاغريق هايبرس ، ويروها سبباً رئيسياً في المأساة . وكذلك كانت أكثر إلزاماً له بتجنب المغالاة والسعي وراء الاعتدال والحدود في كل شيء . إعرف نفسك ، قال وحي دلفي ، ملمحاً أن معرفة الذات كانت سر الحكمة النهائي . إذ أن عقل الإنسان متجه إلى الخارج نحو الطبيعة ، ومعرفته لذاته عباره عن استنتاج منبثق عن معرفته لشيء أعظم من ذاته ، ألا وهو غير ذاته .

وقد اندمج التراث الاغريقي في الثقافة الغربيه المتأخرة زمنياً : ووصف الفلاسفه القزوسطيون الاتجاه الذي ندعوه عقلاً بكلمة برودنشيا وخصصوا له مقاماً رئيسياً في مراتبهم الأخلاقية ، ورغم ذلك فإن موقف عصر شكسبير من كل من العقل والخيال كان مختلفاً اختلافاً كبيراً عن موقفنا . وربما نستطيع ان نتعلم شيئاً عن عصرنا بفحصنا لهذه الفروق .

عندما صنف تيسيوس في حلم ليلة صيف لشكسبير . « المجنون والعاشق والشاعر » على انهم « متفقون في الخيال » ، فانه كان يعبر عن شيء مألوف في العصر الاليزابيثي ، يوجز عادة في كلمة « سوداوية» . والسوداوية كانت عبارة عن اضطراب فيزيولوجي متسبب عن زيادة في أحد الأخلاط الأربعة ، ولكن هذه الزيادة كانت بدورها سبباً في مرض عاطفي وعقلي . لذا فان الجسم والفعل كانا يعاملان كوحدة : ثمة مجموعة من الأغاني البهيجة جداً تحمل عنوان ـ أقراص للتخلص من السوداوية » كان يوجد نوعان من السوداوية ، الأول كان مرضاً والثاني كان مزاجاً . وهو متطلب أساسي لبعض التجارب الهامة في الدين والحب والشعر . الحب والشعر كانا متحدين في العرف الأدبي الذي انتج ضمنه الجانب الرئيسي من الشعر في ذلك العصر . يرى شاب معشوقته المقدرة عليه ويقع مباشرة فريسة للسوداوية . فيظل أرقاً طيلة الليل ويبقى بيته مظلماً طيلة النهار . انه يستغرق في تفكير كئيب ، يتهد ، يهجر أصدقاءه ، يصبح شارد الذهن ومهملاً في منظره . والأهم من ذلك بالنسبة لنا فانه يكتب الشعر دون توقف ، شاكياً عدم مرونة سيدته وقساوتها واحتقارها له . كان من المفهوم ان الشاعر لا يمكن أن يبدأ البداية اللائقة كشاعر من غير الوقوع في الحب على هذه الطريقة . وان العاشق لا يقوم بواجبه تجاه سيدته إلا ، إذا ترك كومة من الشكايات على باب بيتها . وفي الخلفية ، كانت توجد التجربة الدينية التي تألّف عن غرارها هذا الحب التقليدي ، والذي كان إلى حد ما محاكاة مضحكة لها : وهي تجربة الشعور بالاثم وغضب الرب ، وضرورة التماس التبريك والقبول .

إن سوداوية من هذا النوع كانت اضطراباً عاطفياً دون ريب ، من الممكن ان يتحول إلى مرض عقلي . أو على الأقل توجد قصائد حب كثيرة تهدد بالجنون أو الانتحار للتأثير على المحبوبة القاسية الفؤاد .

عادة مثل هذا الأضطراب كانت له طبيعته المجازفة المدروسة ، المتخذة من أجل تجربة كثيفة معينة . كانت هذه أشبه بجنين يحمله ذكر ، حالة خلاقة لها شبه بالمرض . ولكن السوداوية كمرض من الامراض كانت مألوفة على السواء ولابد أن رواد مسرح شكسبير في ذلك الوقت قد تعرفوا على أعراضها المميزة في هاملت . وهي التردد ، أي عدم القدرة على التنفيذ بسبب « التفكير في الحادثة بدقة أكثر من اللازم » ،والشعور المستبصر بما هي عليه الطبيعة البشرية من شر وانحلال ، وإدمان الملابس السوداء ، وتسلط فكرة الموت على الانسان ، بالنسبة لنفسه وبالنسبة للآخرين ، والسلوك المشوش الذي يمكن أن يتحول إلى جنون حقيقي دون تغيير في المظهر : كل هذه صفات تقليدية للسوداوية . وكذلك أيضاً ، كان اظهار هاملت الكثير من الشبه بالمزاج الشاعري ، مع أنه ، كما يقول لاوفيليا ، لم يكن شاعراً . أما يولونيوس ، ذو الاخلاق الأدبية ، فلديه تفسيرات أدبية لسوداية هاملت : إنه واقع في حب أوفيليا . إلا أن رواد مسرح شكسبير كانوا قد أعطوا سبباً أكثر إقناعاً. وبالطبع فان الميل نحو السوداوية سيزداد شدة ، إذا كان الانسان قد ولد تحت إشراف كوكب من الكوكبين السوداويين ، زحل والقمر ، اللذين كانا يميلان للتسبب في جعل الانسان إما كئيباً وإما مجنوناً . والأمم أيضاً كالأفراد لها كواكبها الحارسة ،وكون القمر هو حارس انكلترا ، فانه كان مسؤولاً عن الكثير من النكات ، بما فيها بعض نكات حفار القبور مع هاملت ..

لم تكن أكثر مسرحيات هذه الفترة سحراً هي فقط الحاوية على السوداوية كفكرة رئيسية ، بل إن كتاب تحليل السوداوية Anatomy of Melancholy ليبرتون هو أيضاً عبارة عن تحليل شامل لأسباب

وأعراض وشفاء السوداوية مع ملحقين واسعين عن السوداوية المتسببة عن الحب والسوداوية المتسببة عن الدين . كان بيرتون مدرساً في اوكسفورد ، ويقال ان تسليته الرئيسية كانت الذهاب إلى نهر أيسس والانصات إلى نوتية المراكب وهم يشتمون . ربما تكون هذه الرواية صحيحة ، أو ربما اخترعها أحدهم ممن لاحظ أن خصائص نثر بيرتون بقوائمه الضخمة ، ونعوته المكدسة ، وتعابيره اللاتينية المميزة ، واشاراته الضمنية ، ومعرفته الشاملة باللاهوت والنظافة الشخصية ، ما هي إلا صفات الشتم الجيد حتماً . وبيرتون يفترض أكثر مما يبحث وجود العلاقة بين الملانخوليا والقوة الخلاقة : وكونه عالماً ، مثل هاملت ، فانه يربطها على الأصح ، بمزاج العلماء ، ويدخل استطراداً طويلاً عن مآسي العلماء. بالنسبة للسوداوية الدينية فموقفه بسيط : الأسلوب المفضل لتجنبها هو التشبث بالطريقة المنطقية المعتدلة للكنيسة الانكليزية ، وتجنب التطرفات العصابية للبابويين والبيوريتانيين من كل جانب . ولكن بالنسبة للحب لا يوجد أساس منطقي يمكن الاستناد عليه ، لأن جوهر الحب بالذات هو الوهم . بالنسبة لهذه النقطة ، من الأفضل أن ندع بيرتون يعبر عن آرائه بنفسه :

« كل محب يعجب بمحبوبته حتى لو كانت مشوهة جداً ، بشعه ، ذات بشرة متجعدة مليئة بالبثور ، شاحبة ، حمراء ، صفراء ، سمراء ، متشحمة الوجه . لها وجه منتفخ أسطواني الشكل أشبه بوجوه المشعوذين ، أو وجه مخيف هزيل وقح . توجد غيوم في وجهها وهي غير شريفة ، ناشفة ، صلعاء ، جاحظة العينين ، ضعيفة البصر أو كثيرة التحديق . تبدو كقطة مكبوسة . رأسها منحرف ثقيل بليد . عيناها غائرتان ، عيناها محاطتان بالسواد أو الصفار ، حولاء ، فمها كمنقار الطير ، أنفها فارسي مقوس ، أنفها قوي الشم كأنف الثعلب ، أنفها أحمر ، أفطس صيني ،

ضخم ، كقمة الجبل ، أنيابها كأنياب الفرس ، أسنانها فاسدة ، سوداء ، غير مستوية ، بنيّة . إنها كثة الحاجبين . لها لحية كلحية الساحرة . نَفَسُها النتن يملأ الغرفة . أنفها يسيل شتاء وصيفاً . ذقنها ذات حاشية ناتئة ، ذقن حادة . ثقيلة السمع ، لها عنق كعنق الكركي ، وعنقها منحرف مثله أيضاً . . يداها متدليتان ، « ثدياها كجرتين مزدوجتين » أو لا أثداء لها . وفي أطراف يديها توجد أصابع طويلة متوحشة . ولها أظافر غير مقلمة . ويدان ورسغان أجربان ، وبشرة قد أحرقتها الشمس ، وجسد فاسد ، وظهر معوج ، وهي تحني ظهرها ، كما أنها عرجاء ، ذات قدم مسحاء . « خصرْها برفغ خَصْرِ البقرة » قدماها مصابتان بالنقرس ، يتدلى كاحلاها فوق حذائها ، رائحة قدمها خانقة . تربي القمل . وهي مجرد لقيطة ، بل مسخ . إنها بلهاء ناقصة ، وجهها بأكمله له رائحة خاصة . صوتها خشن . حركاتها غير مهذبة ، ومشيتها رديئة . وهي امرأة سليطة جداً . أو أنها فرس صغيرة بشعة . وهي كسولة. بل دودة سمينة كريهة الرائحة ، وهي طويلة نحيلة عجفاء، بل هيكل عظمي. وهي جبانة ولايمكنك أن تحبها ولو مُنِحْتَ العالم . ولكنك تكرهها بل تمقتها وترغب في أن تبصق في وجهها . وتتمخط في صدرها . إنها زرية الملمس ، وامرأة فاسقة ، سليطة ، بذيئة ، نتنة ، قذرة ، بغي كالحيوانات غير شريفة بلا ريب ، داعرة ، حقيرة ، شحاذة ، وقحة ، سخيفة ، جاهلة ، مشاكسة ، واذا حدث وأحبها انسان مرة ، فانه يعجب بكل هذه الصفات . ولا ينتبه إلى أي أخطاء أو نواقص في جسدها أو عقلها. وهو يفضلها على غيرها من نساء العالم . »

عندما يتكلم كتاب عصر النهضة عن الخيال فهم يظهرون اهتماماً خاصاً بالباتولوجيا ، وفي الهستيريا والهلوسة وتأثير العقل على الجسد .

يصح هذا القول بالنسبة لمقالة فونتين عن قوة الخيال حيث يورد مثالاً من تجربته الخاصة عما يمكن تسميته بامتصاص الدماء السيكولوجي :

« كان سيمون توماس طبيباً عظيماً في زمانه . أذكر مرة كنت فيها آتياً لزيارة رجل عجوز ثري كان يسكن في طولوز ، ويعاني من سعال من رئتيه . وبينما كان يتحدث مع المدعو سيمون ترماس حول وسيلة لشفائه ، ردّ عليه قائلاً إن أفضل الوسائل هي منحي الفرصة لأن أكون مسروراً في صحبته . ويكفي أن يثبت عينيه على المرح والنشاط الذي كان يزدهر به شبابي ، وأن يشبع حواسه جميعها بحالتي المنتعشة ، لكي تصطلح أحواله بذلك وتتعافى صحته . لكنه نسي أن يقول إن صحتي بدورها يمكن أن تتأذى وتصيبها العدوى » .

في تلك المرحلة من التطور العلمي ، كانت تعطى في آن واحد تفسيرات علمية وسحرية لظاهرة واحدة . فالهستيريا والهلوسة كانت تفسر على أنها اضطرابات عقلية و متسببة عن السحر أو الايحاء الشيطاني . ويعطي بيرون قسطاً كبيراً من الاهتمام لمثل هذه الأمور ولكنه ينظر إليها بتجرد ، رغم كون ذلك أمراً غير عادي في زمنه . وقد قرأ جميع الكتب التي تبحث في الشياطين والساحرات واستنتج من ذلك أن المعلومات حول الموضوع هي مكونة من نظريات أكثر منها معلومات محسوسة . ويلمح أن الاعتقاد بوجودها أمر مناسب للكهنوتية المنظمة . ثم يستمر قائلاً :

« إنني أجد الكثير من هذه القصص بين الكتاب الكهنوتيين يستعملونها ليؤيدوا بدلاً من أن يحرروا معتقداتهم . وسأشير إلى قليل مما رواه أطباء معترف بهم آنذاك . وقد روى أحدهم وهو كورنيليوس جيما عن عذراء شابة تدعى كاترينجوالتار ، وهي ابنة صانع براميل والمت

عام ١٥٧١ إنها كانت تعاني من انفعالات واهتزازات غريبة إلى درجة كان يعجز فيها عن إمساكها ثلاثة رجال في بعض الأحيان . وقال إنها تقيأت ، إبلاً حياً ، شاهده بأم عينه . وكان طوله قدماً ونصفاً ، وقد لمس جسده ليتأكد من وجوده . إلا أن الإبل اختفى فيما بعد . وكذلك كانت تتقيأ أربعة وعشرين رطلاً من مادة كريهة من جميع الألوان ، مرتين في اليوم لمدة أربعة عشر يوماً . وبعد ذلك أفرغت كرات كبيرة من الشعر ، وقطعاً من الخشب ، وروث حمام وجلداً ، وروث أوز ، وفحماً ، وبعد ذلك رطلين من الدم الصافي ، ثم فحماً وصخراً كان بعضه منقوشاً وأكبر من الجوزة وبعضه كان عبارة عن قطع من الزجاج والنحاس الأصفر الخ ، بالاضافة إلى نوبات الضحك والبكاء والنشوة الخ ، « وقد شاهدت ذلك برعب » . ولم يستطع الدواء أن يفعل شيئاً معها ، ولذا تُرِكت لرجال الكنيسة » .

إن بيرتون مدرك انه يصف حالة هستيريا . ولكنه غير واثق فيما إذا كان الطبيب أم المريض هو المصاب بالهستيريا . ويترك القارىء وهو شاعر ان بيرتون يعتبر الهستيريا مرضاً معدياً .

ونلاحظ أن ترافق السفر والحب والملانخوليا يمتد إلى حد معين فقط فملانخوليا العاشق لم تكن أكثر ديمومة في حياته من غرام مؤقت لمراهق بنجمة سينمائية : كان من المفهوم أن هذا العشق هو أمر طبيعي ، وربما متوقع من الشباب ، ولم تكن له أي علاقة بأمر جدي كالزواج الذي كان يرتبه له والداه . أما الملانخوليا الدينية فكانت تتجه دوماً إلى الكنيسة وتعاد إلى الحالة الطبيعية عن طريق طقوس الكنيسة وأنظمتها . كما كان يعتبر ذلك الشعر الغنائي الناتج عن ملانخوليا العاشق شعراً ثانوياً نسبياً ، ومناسباً لشعراء شباب يتعلمون صنعتهم أو هواة كريمي المحتد كانوا

يستعملون الشعر فقط كرمز لمركز اجتماعي : أما الشاعر الرئيسي ، الذي تقدم إلى الأنواع الرئيسية أو البطولية من الملحمة والمأساة ، فلم يعد يجد وحيه في السوداوية ، بل كان يعمل في ذات المنطقة التعليمية العامة التي يعمل فيها الفيلسوف ورجل القانون أو رجل الدين . وهكذا فقد كان الفرق بين الخيال المبدع للفنان المحترف ، والمهارة العملية للمحترفين الآخرين يتمثّل إلى أدنى حد ممكن . وشاعر الملاحم العظيم في عصر شكسبير ، ادموند سبنسر ضمّن كتابه الثاني من مليكة الجان حكاية رمزية عن جسم الانسان وعقله ، دعاها بيت ألما وقارنها ببناء . وهو يستكشف الدماغ ويجده مقسماً إلى ثلاثة أجزاء . وفي مؤخرة الدماغ يوجد رجل عجوز يدعى يومنستز ، أي الذاكرة الجيدة المتعلقة بالماضي . في الوسط يوجد المنطق الجيد المتعلق بالحاضر . وفي المقدمة يوجد شخص سوداوي يدعى فنتاستس وُلد في برج زحل ،وهو ليس مهتماً بالمستقبل اهتمامه بما هو ممكن أو بالأحرى بالادراك الحسي غير الناقد . والذي لا يستطيع التمييز بوضوح بين ما هو حقيقي وما هو خيالي :

كانت غرفة نومه مدهونة كلها من الداخل
بألوان متعددة ، رسمت بواسطتها
أشكال أشياء غير محدودة مبعثرة في أماكن متباعدة
بعضها لم يوجد في العالم بعد
ولا يمكن أن يخططه ذكاء حي من الأحياء
بعضها كان يشاهد يومياً ، ويعرف باسمه
أشبه بما يتواثب في خيالاتنا اللاهية
عجائز شمطاء جهنمية ، خيول لها جسد إنسان ، شياطين
قرود ، أسود ، نسور ، بُوَم ، مجانين ، عشاق ، أطفال ،ونساء

ومن المهم أن نلاحظ أن المقدرة الشعرية لا تنتمي إلى هذه الناحية من الدماغ بل إلى الناحية الوسطى حيث يوجد المنطق الجيد الذي ينتج الفلسفة والقانون أيضاً .

وما يتعلق بالقضاة ، والمحاكم واللجان
والثروات العامة ، والدول ، والسياسة
والقوانين ، والأحكام ، والسنن البابوية
جميع الفنون ، وجميع العلوم ، وجميع أنواع الفلسفة
وكل ما انطوى تحت لواء الفكر الذكي في هذا العالم

كان لسبنسر تلميذ في الجيل التالي يدعى فينياس فلتشر ، كتب قصيدة أخلاقية طويلة عنوانها الجزيرة الارجوانية The Purple Island (أي جسد الانسان المشكل تقليدياً من الرمل الأحمر) . نصفه يتكون من امتداد لبيت إلما لسبنسر ، وهو استعراض تشريحي مسهب يستتر رمزياً في شكل بناء . ويجد فلتشر الأقسام الثلاثة ذاتها التي وجدها سبنسر في الدماغ : ويبدو حقاً وكأنه ينسخ عن سبنسر ، ولكنه عندما يصل إلى فنتاستس فانه يحدث تغييراً ملحوظاً :

وفي المكان التالي في مقدمة الحصن
يجلس فنتاستس ، في ريعان شبابه
لكن وجهه وجه عجوز تغيرت ملامحه تغييراً كبيراً
بفعل الرماد الباهت ، وعيناه غائرتان نتيجة
أفكار غالبة وعزم لا يلين .
ورغم ذلك هو منبع الفهم السريع
الد الحِذْق ، ومورد الفنون والاختراع العاجل .

هنا نرى فنتاستس بمثابة مصدر للفنون والناحية الخلاقة من العقل عموماً . ربما يكون هذا التعبير مجرد عدم انتباه ، أو ربما يعني أن تغييراً حقيقياً في التوكيد قد بدأ يثبت وجوده على صعيد الرأي المطلع ولكن غير المختص الذي تحتله هذه القصيدة . إذا كان الأمر كذلك . فان هذا التغيير لا يصبح ملموساً بشكل عام قبل مرور قرن آخر من الزمن .

إن رفض مفكري عصر النهضة الاستمرار في مثل هذا الاقتران بين الأمزجة الخلاقة والعصابية ، ناتج عن نظرة معينة إلى العالم كانت في المقام الأخير ذات أصل ديني . لقد كانوا يعتقدون أن الثقافة البشرية والحضارة هما عبارة عن نظام في الطبيعة أو الحقيقة منفصل عن البيئة الفيزيائية العادية أو متفوق عليها . وهذا العالم الثاني هو « ساقط » لاهوتياً ، دخله الانسان ومعه خطيئة آدم . هو الآن فيه ولكنه لا ينتمي إليه . إنه لا ينتمي إلى الطبيعة الفيزيائية كالحيوانات والنباتات . ويواجه باختيار أخلاقي ، أما أن يرتفع فوق الطبيعة إلى بيته الانساني اللائق أو ينحدر إلى الأسفل إلى الخطيئة . والثاني نوع من الانحطاط لا تستطيع الحيوانات أن تصل إليه . والنقطة الهامة في الحجة هي أن النظام الانساني الأعلى لم يخلقه الانسان ، ولكن خلقه الله وصممه للانسان . استيقظ آدم في جنة لم يزرعها هو ، عالم انساني أسسه ونظمه عقل الهي . وفي الفردوس المفقود لملتون يتواجد آدم وحواء عاريين . وبما أنهما ملاكان خارجان في نزهة قصيرة من مدينة الله فهما يتوقفان ليتناولا طعام الغذاء . إلا أن مدينة الله كانت هناك مع مدينة أخرى في الجحيم قبل أن يبدأ أحفاد قابيل إقامة ما يحاكيهما على الأرض بزمن طويل . ونتيجة هذه الفكرة هي أن النية الإلهية بالنسبة للانسان قد انكشفت في قانون المجتمع ومؤسساته ، وليس في أحلام الشعراء . وجميع المجتمعات القديمة تميل

إلى عزو قوانينها وعاداتها إلى الآلهة . وكما يذكرنا اسم موسى فان التقليد اليهودي المسيحي ليس استثناء للقاعدة .

لقد قلنا في البداية ان الانسان هو الذي أسس نظام الوجود البشري كما هو ممثل في كلمتي الثقافة والمدنية ، ومثل هذه المقولة تبدو الآن صحيحة دون منازع . لكنها لم تقبل عموماً الا خلال القرنين الماضيين فقط . وفي القرون المبكرة ، عندما لم يكن الانسان معتبراً كخالق للنظام البشري ، كان اعتبار فنون كالشعر والتصوير والعمارة على أنها وسائل تعليمية حقيقية ، موضعاً للنقاش . وبالطبع أصر الشعراء على أن الشعر هو كذلك على الأقل . ولكن بالنسبة للكثيرين كانت إطاعة القوانين ، وعادة الفضيلة وأنظمة الدين عبارة عن دليل أسلم بكثير من الفنون .

وحتى هؤلاء الذين كانوا متعاطفين مع الشعر ، بل الشعراء أنفسهم ، وضعوا قيوداً شديدة على الطاقة البشرية الخلاقة . كان الشاعر يُحَثّ على اتباع الطبيعة . وهذه الطبيعة التي كان عليه اتباعها كانت تعتبر نظاماً للحقيقة ، بنياناً أو نظاماً الهياً ، وليس نظاماً فيزيائياً يمكن محاكاته عن طريق وسيط ؛ إذا اعتقد أحد ما ، كما يقول السير توماس براون في ديانة المدتيشي إن « الطبيعة هي فن الله » فان فن الانسان الذي يتبع الطبيعة لا يغير العالم بل يتقبل بشروطه فقط . والنتائج الاجتماعية لمثل هذا الرأي هي طبعاً محافظة جداً : كل ما هو ذو شأن بالنسبة للفنون أو غيرها ، يخدم مصالح جماعة الكنيسة والدولة . وكل ما هو غير ناضج يؤدي إلى التقسيم والفوضى ، ويعظم الفرد على حساب المجتمع . فما هو خيالي ينتمي إلى الفرد السوداوي وإلى رغباته الشاذة ، وما هو مبدع يتحد مع نظام طبيعي وبشري تأسس بفعل قانون سماوي .

لقد كان القرن الثامن عشر هو الفترة التي اصطدم فيها هذا الرأي

عن الخيال بمفهوم معارض بدأ نفوذه إبان الحركة الرومانسية . في بداية القرن لدينا سوفت الذي اعتبر السلطة الراسخة للكنيسة والدولة ، الشيء الوحيد في الحياة البشرية ، الكافية قوته لكبح روح الإنسان المغرقة في اللاعقلانية . في أيامه ، كان مفهوم « السوداوية » قد بطل . إلا أن فكرة أخرى كانت لاتزال سارية بقوة،وهي فكرة طبية عن «الأرواح» و «الأبخرة» المتصاعدة من الأعضاء التناسلية إلى الرأس . بالنسبة لسوفت أو على الأقل بالنسبة لأهداف سوفت الهجائية، كان السلوك المسبب لانهيار المجتمع ناجماً عن اندفاع متاعب هضمية أو إثارة جنسية إلى الرأس . أما هدف سوفت الرئيسي فكان الجناح اليساري البروتوستانتي الذي اعتنق السوداوية الدينية إلى درجة ابدال سلطة الكنيسة بالأحكام الخاصة، أو حتى أن يجعل من التمرد السياسي فضيلة . إلا أنه يجد الظاهرة نفسها لدى الطاغيةالسياسي الذي يستبدل العقد الاجتماعي بارادته الشخصية،أو لدى الشاعر الذي يسمح لعواطفه أن تتقدم على تواصله مع الغير . وهو يقول « إن المبدأ الذي يدفع حامي عاهرة إلى تحطيم نوافذ بيتها لأنها نبذته إلى غيره ، هو بالطبع ذاته الذي يدفع أميراً عظيماً إلى حشد جيوش جبارة ، وتجعله لا يحلم سوى بالحصار والمعارك والانتصارات » . ويقول سوفت في مقالة عن عمل الروح الميكانيكي Discourse of The Mechaniad Operation of Spirit أن ثلاثة مصادر للسلوك الشاذ قد عرفت بشكل عام . أحدها ذو أصل إلهي أي الوحي ، والآخر ذو أصل شيطاني أي التملك ، والثالث ذو أصل طبيعي أي ما ينتج عن عواطف الحزن والغضب . ويقترح اضافة مصدر رابع الى هؤلاء، وهو مصدر اصطناعي وآلي . وهو أصلاً عبارة عن انتقال الطاقة الجنسية إلى الدماغ الذي ينتج تبريرات سامية للدوافع الشبقية . أو كما يقول سوفت مستعملاً تورية مدروسة :

. . . . . مهما تكن بداية الخدعات الروحية فانها بشكل عام تنتهي كغيرها من الخدعات ، ربما تتشعب إلى الأعلى نحو السماء لكن الجذور تبقى في الأرض . أما التأمل الزائد فليس من مهام اللحم والدم . ويجب أن لا يبقى مجرى ضرورياً للأمور إلا لفترة قصيرة ، يفك قبضته بعدها ثم يسقط في المادة . أما العشاق الذين يتحولون إلى نوع آخر من الافلاطونيين كي يحصلوا على سماء مقلوبه ، فهم يتظاهرون برؤية النجوم والسماء في عيون السيدات دون النظر أو التفكير بما هو أسفلها . إلا أن الحفرة ذاتها مجهزة لكلا هذين النوعين . وهما يقدمان مغزى كاملاً لقصة الفيلسوف الذي بينما كانت أفكاره وعيناه مثبتة على الأبراج السماوية ، وجد نفسه وقد أغوته أجزاؤه السفلى إلى خندق .

إن سوفت هجاء ، والموقف الذي يتخذه مناسباً للهجاء ، لأن الهجاء عادة يأخذ وجهة نظر العقل . وهو يتطلب مقياساً لما هو طبيعي بحيث يمكن قياس ماهو سخيف بالمقارنة . وهو كالعقل لا يميز بين ما هو أعلى منه وما هو أدنى . مثل هذا الهجاء يتكلم بصوت المجتمع بالأجماع والمجتمع يستطيع أن يحمي نفسه ولكن لا يستطيع أن يتجاوز قدراته . لذا فان عصر هجاء عظيم كأوائل القرن الثامن عشر ، ربما يمثل ثقافة تملك آراء محددة بوضوح عن الجنون . ولكنها تشعر شعور الواثق بسلامة إدراكها.

وحتى في الوقت الذي كان سوفت يكتب كتاباته ، كانت تحصل واحدة من تلك التغييرات العظيمة في الاتجاه الثقافي ، حيث لا نستطيع رؤية أصل هذا التغيير أو أي تطور واضح له . لكننا ندرك بعد فترة معينة أننا ننظر إلى عالم مختلف . وبما أن هذا العالم المختلف الذي أتى

مع الرومانسية ، هو عالمنا بالضرورة ، لذا يمكننا قضاء لحظة في تمييز بعض تغييراته . أخذت عقيدة الخلق الإلهي للنظام البشري تتلاشى بشكل بطيء ولكنه ثابت . ولم يكن هذا بالنسبة لكونها مفهوماً دينياً ، بل كحقيقة تاريخية وحرفية تحدث في نقطة محددة في الزمن الماضي . وهكذا بدأ الاعتقاد أن الانسان هو المهندس لنظامه الذاتي ، وهذا مفهوم يضع الفنون الخلاقة فوراً في منتصف الثقافة البشرية ، ويؤكد بوضوح أولويتها في الحياة الاجتماعية كما يظهر لنا في مقولات الشعراء الرومانسيين وفي افتراضاتهم . وكذلك يتلاشى مفهوم الطبيعة كشيء من صنع الله ولا ينظر إليها كبنيان أو نظام مقدم بشكل موضوعي إلى الأنسان ، بل كعملية خلاقة شاملة تضم الانسان وخلق الانسان ، وخلق الفن الانساني أيضاً . بالنسبة للرومانسيين ، لا يتبع الشاعر الطبيعة ، بل تعمل الطبيعة من خلال الشاعر . والقصائد طبيعية بقدر ما هي من ابداع الانسان . ولكن إذا خلق الانسان نظامه الخاص ، فهو في وضع يسمح له بالحكم على منجزاته وبقياسها بالنسبة لنوعية المثل التي يوحي بها خياله . عندما نقرأ روسو نصادف العقيدة القائلة إن الكثير من الثقافة والمدنية البشرية كان منحرف الاتجاه مليئاً بعدم التكافؤ الناتج عن العدوان مما أدى إلى تزفير الشكل الحقيقي للمجتمع البشري . وهذا الأخير رآه روسو كمجتمع مكون من « المصلحة العامة » لأفراد أحرار ومتساوين . وبما أن المجتمع لا يستطيع أن يتكلم إلا بالصوت المعتدل للعقل ، ولا يستطيع وحده أن يميز الشيء الخلاق من العصابي ، لذا فاننا نصل إلى مفهومين رومانسيين بشكل نموذجي ولذلك فهما مفهومان حديثان :

أولاً كل فرد ذي إبداع حقيقي قد يعتبره المجتمع عدواً له أو مجنوناً لمجرد أنه مبدع . وإن اقتران ما هو خلاق بما هو عصابي لأمر يفرضه المجتمع على الفنان ، ومن شأنه أن يضع الفن على امكانياته

الخلاقة ، مما يؤدي إلى اساءة فهمه بشكل يسمم أو يهدم شخصيته الاجتماعية . ويرمز بودلير إلى الروح الخلاقة بطائر القطرس (١)الذي هو على قدر كبير من الجمال الرفيع . إذ يطير وحيداً ولكنه يرتبك بشكل بشع بل مضحك عندما يقبض عليه ، ويوضع تحت أنظار المجتمع البشري . وإذا تفحصنا موضع هجاء سوفت — ألا وهو الفرد الكئيب الذي يخلق شعره الخاص وديانته من مصدر إثارة شبقي قوى ، وقارناه بشخصية بايرون بعد ذلك بقرن ، فاننا نرى مقدار الانقلاب الكبير الذي طرأ على المقاييس الثقافية . بايرون كسوفت كان هجاء ، لكن هجاءه لا ينطق بصوت المجتمع ضد الفرد الشبقي ، بل بصوت الفرد ضد المجتمع . ويفترض حيازة الفرد على مجموعة من المقاييس التي تسمو على تلك التي يمتلكها المجتمع . . . وهذا يقودنا فوراً إلى المفهوم الجديد الثاني : ربما يحكم المجتمع على فرد بالجنون لأن المجتمع هو المجنون حقاً .

لقد كانت فكرة إلحاق الأذى بفهم البشر كنتيجة لسقوط آدم أمراً مألوفاً جداً ، كما كان الأساس لقسم كبير من الهجاء بما فيه تحليل السوداوية لبيرتون . في القرن السابع عشر علق الشاعر والكاتب المسرحي ناثانيال لي ، وهو معاصر لدرايدن ، عندما حجز في مستشفى للمجانين : « قالوا إنني مجنون ، وقلت إنهم مجانين ، ولكنهم لعنهم الله ، فاقوني بعدد أصواتهم . » وبعد خمسين سنة ، يصور هوغارث المرحلة الأخيرة في تطور هذا الشخص الفاجر في مستشفى المجانين في بدلام ، فيلصق بنساً ضخماً على الجدار مبيناً أن بريطانيا بأكملها تساوي هذا الفاجر في جنونه . إلا أنني أعتقد أن إصابة مجتمع معين بكامله بمرض اجتماعي

---

(١) القطرس : طائر بحري كبير — المترجمة

هي فكرة لم تبدأ قبل الثورة الفرنسية . في ذلك الوقت ، هؤلاء الذين كانوا في أحد جانبي السياسة شاهدوا مجتمعاً بكامله يفقد عقله في فرنسا الثورة . ومن كانوا في الجانب الآخر رأوا أن القبول بالوضع الراهن كان وهماً لا يقل خطراً عن سابقه ، وإن هذا البعد الاجتماعي للجنون ، إذا عبرنا عنه بشكل مخفف ، لا يزال معنا في قرن الفاشية والشيوعية والطفيليين في الديموقراطيات التي تكرس نفسها لنشر الهستيريا .

من بين جميع الفنانين العظام في الحركة الرومانسية ، نجد وليم بليك أكثرهم امتاعاً لنا بالنسبة لاهدافنا الحاضرة . لم يكن لبليك نفوذ على الاطلاق في أيامه . وكانت شهرته أثناء حياته ولمدة طويلة بعد مماته شهرة رجل مجنون . وتدريجياً بدأ إدراك الناس لنبوغه العظيم الخلاق ، وإنه إذا كان الاتجاه الطبيعي هو اعتباره مجنوناً ، فان ذلك يسيء إلى الاتجاه الطبيعي . لقد كانت لبليك مفاهيم واضحة جداً عن تركيب الصحة العقلية والمرض العقلي . بالنسبة له ، تكمن الصحة العقلية في ممارسة الخيال . وهي ممارسة يمثلها الفنان ، وتتضح في كل عمل بشري ينطلق من رؤيا لعالم أفضل . والجنون بالنسبة لبليك ، هو أصلاً ذلك الاتجاه العقلي الذي كنا ندعوه إدراكاً ، فتعتبره غاية في حد ذاتها . العالم الخارجي أي الطبيعة الفيزيائية ، نظام ميكانيكي أعمى ، لذا فاننا اذا اكتفينا بقبول ظروفه فاننا نجد أنفسنا وقد أسسنا نماذج للسلوك ميكانيكية وعمياء . والعالم الخارجي أيضاً هو عالم شديد المنافسة ، والعيش في ظروفه يورطنا في حرب وتعاسة لا ينتهيان . وإن أغاني بليك تبين أوجه الاختلاف بين رؤيا التجربة أي الاعتقاد المذهل للشخص البالغ أن شرور الطبيعة مغروسة في الحياة البشرية ولا يمكن تغييرها ، وبين رؤيا البراءة لدى الطفل ، الذي يفترض العالم مكاناً ساراً صنع من أجل فائدته . ويميل الشخص

البالغ إلى اعتبار رؤيا الطفل جاهلة وغير متطورة . ولكنها في الواقع هي رؤيا أرضح وأكثر مدنية من رؤياه .

لقد فسّر بليك الأساطير القديمة لجماعة التيتان والمرده والفيضانات الشاملة بما معناه ان الانسان كاد أن ينجح في الماضي في إبادة نفسه . ويحذرنا ان هذا الخطر سيرجع إلا اذا كففنا عن قبول التجربة ، وحولنا طاقاتنا إلى إعادة صنع العالم على طراز رؤيا مرغوبة أكثر . لقد وجد بليك هذا الطراز في الكتاب المقدس . إلا أنه لدى قراءته للكتاب المقدس وجد تماهياً بين الله والجزء المبدع أو الخلاق من العقل البشري . وهكذا فان رؤياه دونكيشوتيه (٢) بالمعنى الدقيق . فهو يشاهد العالم من حوله وقد انحدر بعيداً عن رؤيا كلمة الله ، تماماً كما رأى دون كيشوت عالم زمانه وقد انحدر بعيداً عن رؤيا الفروسية التي وجدها في مكتبته.

وبالطبع فان دون كيشوت هي تحفة أخرى عظيمة في عصر النهضة حيث يعامل فيها الخيال كرؤيا مريضة في المقام الأول ، من السهل اعتبار كيشوت مثالاً عديم الأذى نسبياً ، ومن نوع منحوس جداً ، وواحداً من صنف من مجانين العظمه الذين يبلغون ذروتهم في شخص هتلر ، ذلك الذي حاول أن يهدم الحاضر بحجة استرجاع الماضي . إلا أننا ندرك سريعاً أن هنالك ما هو أفضل من هذا لدى كيشوت ، شيئاً يكسبه عزة وعنصراً مثيراً للشفقة لا يفقده أبداً حتى ولا في أكثر مغامراته تهوراً . أما سانشو بانزا فهو تابعه . وهو تجسيد كامل للعقل سوى في أمر واحد يكتنفه الغموض : ألا وهو مصدر ولائه لكيشوت . نجد

---

(١) التيتان : واحد من أسرة الجبابرة التي كانت تحكم العالم قبل الحة الأولمب– المترجمة

(٢) دون كيشوتيه : شبيه بدون كيشوت بطل رواية سرفانتس ، أي المفرط في الرومانسية ، الوهمي أو غير العملي – المترجمة

مفتاحاً لهذا قرب بداية الكتاب . كيشوت وسانشو يقابلان مجموعة من الفلاحين . وهؤلاء يدعونهما إلى غداء من حليب الماعز وجوز البلوط ؛ لأن جوز البلوط هو الغذاء التقليدي لمن كانوا يعيشون في العصر الذهبي ؛ أي الزمن الاسطوري للبساطة والمساواة والذي كان يتردد ذكره في كثير من الابحاث عن الثقافة البشرية منذ قوانين أفلاطون إلى العقد الاجتماعي لروسو . وتحت رؤية جوز البلوط دون كيشوت على القيام بحديث طويل عن العصر الذهبي ، داعياً سانشو أولاً ليجلس بجانبه ، ثم مستشهداً بمقطع من الكتاب المقدس في رفع شأن الأذلاء . ويقول إن رسالته هي إرجاع العصر الذهبي . وذلك ما قاله بليك بالضبط بمحض الصدفة ، عن هدف فنه . صحيح أنه يخبر سانشو في أماكن أخرى أن العصر الذهبي سيرجع قريباً إذا رأى الناس الأشياء على حقيقتها فقط ؛ ولم يسمحوا لأنفسهم أن يخدعوا من قبل سحرة يجعلون الجبابرة تظهر بمظهر الطواحين الهوائية . إلا أننا نستطيع أن نرى أن تسلط فكرة الفروسية على كيشوت هي ليست ما يؤمن به بقدر ما يعتقد أنه يؤمن به ؛ عالم طفولي تصبح فيه هزيمة الجبابرة وانقاذ النساء أمراً حقيقياً . وهو عالم وضع نفسه أمام رؤياه الاجتماعية الحقيقية — رؤيا على جانب من البساطة والبراءة ليست صبيانية لكنها بريئة كالطفل . ذلك العنصر لدى كيشوت هو الذي يجعله مهذباً ، طاهراً ، كريماً (سوى أنه لا يملك نقوداً) ذكياً مثقفاً في حدود أفكاره المتسلطة ، وبالطبع شجاعاً . وما قلب الحقيقة الاخلاقية الصامد في وسط خيال كيشوت الجامح إلا ذاك الذي يفرض ولاء سانشو بل ويفرض ولاء قراء مغامراته أيضاً . وبسبب هذا الشعور الحزين التواق إلى العصر الذهبي ، الذي فُقِد ولكنه لا يزال ممكناً ؛ فان رؤيا الطفل التي يخبرنا الانجيل أن فقدانها خطر ، تجعل من كل واحد منا كيشوتاً . وتمنح عقولنا أيضاً كل ما لديها من عزة .

في الجزء الثاني من الكتاب ، يدخل كيشوت وسانشو أملاك دوق كان قد قرأ الجزء الأول من الكتاب ، والذي من أجل تسليته يجعل سانشو حاكم الجزيرة . ونحن أقل دهشة منه حين نعلم أن سانشو يحكم جزيرته بشرف وكفاءة إلى درجة تجعل من الضرورة إخراجه من وظيفته بسرعة قبل أن تنحل الأورستقراطية الاسبانية .وكذلك نشعر بدهشة أقل عندما نكتشف أن نصيحة كيشوت له مليئة بالمنطق الحكيم اللطيف . لا يزال العالم يبحث عن تلك الجزيرة المفقودة ، ولا يطلب أفضل من سانشو بانزا ليكون حاكمها ودون كيشوت ليكون مستشاره المبجل .

وفي الكتاب الخامس لمقدمة ووردزورث ، القصيدة الملحمية العظيمة التي يصف فيها نموه وتكون عقله الحديث ، يبحث ووردزورث في التأثير الذي أحدثته القراءة في نفسه . كطالب كان مهتماً في الرياضيات والأدب . والكتب الأدبية التي يخصها بالذكر هي ألف ليلة وليلة ودون كيشوت ويحدثنا (وعلى الأقل يمكننا الافتراض أنه المتكلم) ان النوم قد غلبه بينما كان يقرأ دون كيشوت ، وأنه حلم حلماً غريباً . رأى خيّالاً عربياً في شكل دون كيشوت معتلياً فرسه فوق رمال الصحراء وهو يحمل حجراً ، وصدفه ، كانا في ذات الوقت كتابين ، أحدهما أوكليد والآخر كتاب من الشعر لم يذكر اسمه . وبمعنى آخر كان كلاهما مفتاحاً لعالم الكلمات والأعداد ، وهما الوسيلتان العظيمتان اللتان اخترعهما الانسان لتحويل الحقيقة . والعربي أو « المشابه لكيشوت » كما يدعوه ووردزورث هارب من كارثة لا يمكن تصورها والتي يدعوها الشاعر الفيضان ومقبل على دفن هذين الكتابين ليحتفظ بهما سالمين حتى تمر الكارثة . يقول ووردزورث انه يرجع إلى هذا الحلم مراراً وانه قد شعر .

بتبجيل لكائن منشغل هكذا ،
وفكّر أن في العرين المخيف الأعمى

لهذا الجنون ، كان المنطق قابعاً .
في هذه الأرض ، يوجد ما يكفي ممن يعيلون
زوجاتهم وأطفالهم وحبيباتهم العذارى
وكل ما يعتز به القلب ،
فلا حاجة للتفكير بهم ، لكنني أقول ،
في تأملي الواعي باقتراب
مثل هذا الدمار العظيم ، الذي ظهر .
بأدلة معينة ، انني كما يبدو
أستطيع أن أشارك قلق ذلك المجنون
وأن أذهب في مثل ذلك المسعى

ربما في عصر الملجأ الذي لا يقينا من القنابل ، يكون أسهل علينا، حتى من ووردزورث نفسه أن نفهم أن الجنس البشري لا يستطيع الحصول على أي مستقبل الا من خلال اهتمامه بالاحتفاظ بقواه الخلاقه التي سيكون من الصعب ، بل من المستحيل ، تمييزها بوضوح عن «قَلَقٍ مَجْنون » (١) .

* * *

(١) انظر ملاحظات المؤلف في نهاية الكتاب — المترجمة

اللورد بايرون

من الصعب البحث في شعر بايرون دون سرد قصة حياته بشيء من التفصيل . كان أبوه يدعى كابتن جاك بايرون . وهو ابن أخي البارون بايرون الخامس . كان مبذراً مضطرب النفس وطفيلياً على النساء ، إذ بدد جميع أملاك زوجتين وريثتين ، كانت أولاهما مركيزة خلصها من زوجها بالطلاق ، وأنجب منها ابنة ، تدعى أوغستا بايرون ، سميت فيما بعد أوغستا لي ، وهي الأخت غير الشقيقة للشاعر . والثانية كانت امرأة سكوتلاندية تدعى كاثرين غوردن اف غايت . وكانت امرأة سريعة الغضب ، غير متوازنه ، سيئة التعليم ولكنها حنونه . وكان الشاعر طفلها الوحيد . ولد بايرون في لندن في ٢٢ كانون ثاني عام ١٧٨٨ في حالة من الفقر المدقع والحزن ، إذ أن والدته كانت راجعة من فرنسا إلى اسكتلندا كي تحصل على بعض الراحة من زوجها الجشع . وكان معاقاً منذ ولادته بعرج جعل حياته مرة (ماذا كان الخطأ ، وأي الرجلين كانت مصابة هي أمور لا تزال غير مؤكدة) ، وكذلك كان مصاباً بعدم توازن غددي أجبره على اتباع نظام غذائي قاس كي يتجنب بدانه بشعة . وقد أنشأت الأم ابنها في أبردين حيث كان تدريبه الديني برسبيتارياً بطبيعة الحال ، مما أمدّ كثيراً من نقاده المتأخرين بكليشيه مشكوك بها عن « الكالفينه الدائمة » في ذهن بايرون . عندما كان بايرون في الثالثة من عمره توفي والده ، وعندما كان في السادسة قتل ابن عمه

وهو الوريث للقب بايرون . وعندما كان في العاشرة توفي عم والده الذي كان يحمل اللقب وأصبح الشاعر لورد بايرون السادس . واستخدم اللورد لقبة كحرفة يحترفها نتيجة حصوله على هذا اللقب عندما كان في عمْرٍ كافٍ لملاحظة الاختلاف الذي أحدثه لقبه في موقف المجتمع ازاءه .

ثم تعلم بعد ذلك في هارو وفي كلية ترنتي ، كامبردج . وأهم صداقاته هناك هي التي كونها مع جون كام هو بهاوس ، وفيما بعد مع لورد بروتون الذي أسس « نادياً للويفي » ، والذي كان له أثر كبير على آراء بايرون السياسية اليسارية . وكانت أكثر اهتمامات بايرون الرياضية هي السباحة ، والرماية بالمسدس ، والأخيرة كانت مؤهلاً هاماً في تلك الأيام التي كان ينتظر فيها من الأسياد أن يقوموا بالمبارزة المنفردة . وقد تغلب على قانون يمنع الاحتفاظ بكلب في كامبردج باقتنائه دباً عوضاً عنه . ونظراً لاسرافه ، وقلة انتظامه ، والحريات التي اكتسبها بسبب لقبه ، فانه لم يكن بطالب يُحتذى به . وقد أعلن أكثر من مرة عن رغبته بالذهاب إلى اكسفورد . وكم تمنت سلطات كامبردج تحقيق هذه الرغبة . إلا أنه حصل على التعليم الكلاسيكي العادي للسيد النبيل المحتد . وأثناء سنواته قبل التخرج أنتج مجلداً رفيقاً يحوي قصائد غنائية رخيمة إن لم تكن لافتة للنظر . وقد نشر هذا المجلد بشيء من التغيير عام١٨٠٧تحت عنوان ساعات من الفراغ Hours of Idleness الذي منحه إياه الناشر . وقد عوملت ساعات من الفراغ معاملة خشنة في مجلة الادنبرة رفيو . ونتج عن ذلك أول هجاء رئيسي يكتبه بايرون وهو الشعراء الانكليز والنقاد الاسكوتلانديون (١٨٠٩) . English Bards and Scotch Reuiewers ورغم أن الباعث على قصيدته كان الانتقام من نقاد أدنبرة ، الا أن بايرون انتهز الفرصة

لكي يهجو معظم شعرائه المعاصرين بما فيهم سكوت ، وساوثي ووردزورث وكولردج .

وأثناء ذلك كان بايرون يخطط للقيام بشكل مختلف من « الرحلة الكبرى » التي اعتاد أن يقوم بها الشباب الانكليز الميسورون . وبدلاً من الرحلة العادية إلى فرنسا وإيطاليا ، فانه قرر الذهاب ، أولاً إلى البرتغال واسبانيا ، ثم تجاوز ايطاليا عن طريق مالطا ومن ثم السفر إلى ما كان حينذاك ممتلكات تركية : أي اليونان ، وآسيا الصغرى ثم البانيا غير المعروفة عملياً . وقد انطلق برفقة هوبهاوس في ٢ تموز ١٨٠٩ على متن « مركب لشبونه » . وكانت حرب شبه الجزيرة مستمرة ، إلا أن الحياة كانت تسهل لأناس في وضع بايرون الإجتماعي . ولا يمكن أن يحلم الانسان لدى قراءة خطاباته أن زمانهما ومكانهما كانا زمان ومكان كوارث الحرب Disasters of War لغوياً . وقد مر المسافران عبر مالطا حيث لعبت سيدة تدعى مسز سبنسر سميث دور « فلورنس » في بعض قصائد بايرون الغرامية . وبعدها توجه الجميع إلى البانيا حيث استُقبل بايرون وجماعته استقبالاً حسناً من قبل حاكم محلي يدعى علي باشا وجد بايرون جذاباً كعهد الكثيرين به . هذا بالإضافة لحوزته على أسباب سياسية لاستقباله الضيوف الانكليز . إذ حدث مرة ، نتيجة شك لا يعتمد إلا على الاشاعات ، أنه أمر باختطاف خمس عشرة امرأة ثم قذفهم إلى البحر . وقد هربت امرأة أخرى بشق الأنفس من المصير ذاته لاتهامها بالخيانة . وقد استعملت هذه الحادثة كأساس لحكاية الغيور . وسرت الإشاعة أن بايرون نفسه كان حبيبها . وبعد ذلك توجهوا إلى اليونان ثم آسيا الصغرى حيث قلد بايرون سباحة لباندر الشهيرة عبر مضيق الدردنيل ، وتأمل موقفي مراثون وطروادة وأسف أشد

الأسف من نشاطات لورد إيلجين الذي كان مشغولاً في اقتطاع المنحوتات ، التي تدعى الآن رخاميات إيلجين ، من البارثنون المهدم ، وفي نقلها إلى انكلترا . ولم يُنشر هجاؤه لمشروع اللورد إيلجين « لعنة منيرفا » (أي الآلهة أثينا راعية مدينة أثينا) قبل عام ١٨١٥ . وأثناء ذلك كان قد شرع في كتابة قصيدة عن أسفاره هي الطفل هارولد bilde Harold التي نملك الآن أول قسمين رئيسيين منها .

ولدى عودته إلى انكلترا في تموز ١٨١١ ، رجع إلى نيوستيد ، وهي عزبة آل بايرون ، حيث شيد لنفسه قبل سفره ، قصراً مترامي الأطراف على الطراز الغوطي في العمارة ، أجبر على بيعه فيما بعد . وقد توفيت أمه فجأة بعد وقت قصير من وصوله . وصادف ذلك وفاة ثلاثة من أصدقائه الأعزاء في نفس الوقت . وقد كانت علاقاته بوالدته متوترة دائماً خاصة بعد أن بدأت ترى بعضاً من تبذير والده يعود إلى الظهور في شخصه ، لكنهما كانا مغرمين ببعضهما البعض طالما لا يعيشان سوياً . وقد دخل بايرون الآن في سيرة اجتماعية وأدبية ناجحة نجاحاً غير عادي . وكما قال ، جعله الطفل هارولد شهيراً بين عشية وضحاها . وقد اتبع هذه القصيدة بسلسلة من الحكايات الشرقية ، كالغيّور ، The Giaour ، وعروس أبيدوس The Bride of Abydos ، والقرصان The Corsair ولارا Lara التي ظهرت في عامي ١٨١٣ و ١٨١٤ . وكان يكتب بسرعة عظيمة متمماً الألف سطر ونيّف من عروس أبيدوس في أربعة أيام . ونادراً ما كان يراجع كتابته : « أنا كالنمر » كان يقول « إذا أضعت وثبتي الأولى ، أعود هادراً إلى أدغالي . لا توجد مرة ثانية . لا أستطيع أن أصحح . لا أستطيع ولا أريد » .

وعندما قال بايرون في بيبو Beppo :

أود أن أتحول إلى كتابة النثر

لكن الشعر موضة العصر — فلأمض قدماً

كانت المقولة الأخيرة ، رغم ما تبدو عليه الآن من الاستحالة ، حقيقة واقعة عندما كتبها . في الوقت الحاضر لا يمكن لأي انسان أن يلجأ إلى الشعر لكتابة القصص . ولكن في أيام بايرون كان هناك مطلب شعبي للحكايات الشعرية التي لم يخلقها بايرون ولكنه عمل الكثير لتوسيعها . فبغضه الكئيب للجنس البشري ، ذلك البغض المشبع بالاحتكاك الرومانسي ، ثم قراصنته وحريمه ، وعالم شرقه المتناهي في الغرابة ، وكتابته الشعرية السهلة السارة ، كلها أمور اكتسحت لندن كما اكتسحت القارة الاوروبية فيما بعد . وكشخصية مشهورة استطاع بايرون أن يحتفظ بمركزه حتى في أعظم الأوقات انشغالاً إبان الحرب النابليونية . وقد بيعت ١٠٠٠٠ نسخة من القرصان يوم صدورها من قبل الناشر جون موري . وظهرت في سبع طبعات متلاحقة خلال شهر واحد . ربما كسب بايرون نقوداً من شعره أكثر من أي شاعر انكليزي آخر . لكنه بصفته لورداً يحصل على دخله من الإيجارات ، كان غالباً ما يعطي جنيهاته إلى أصدقائه . وأول نقود قبلها في حسابه الخاص كانت ٧٠٠ جنيه عن حقوق طبع لارا .

فضلاً عن الأدب كانت لبايرون نشاطات متعددة كثيرة ، خطيرة وفاضحة في آن واحد . قبل مغادرته انكلترا مُنح كرسياً في مجلس اللوردات بسبب لقبه ، وأصبح حينذاك نشيطاً في دوائر الويغي . وكان خطابه الأول دفاعاً عن « محطمي الهياكل » أو العمال الذين كسّروا بعض آلات النسيج خوفاً من البطالة . وكذلك قام بتأييد عدد من قضايا التحرر بما فيها نجدة الكاثوليك في إرلنده . وعندما نُفي نابليون إلى

إلبا كتب بايرون قصيدة بطولية أظهر فيها أوجه الاختلاف بينه وبين واشنطن كمحاربَيْن من أجل الحرية : ولم يكن هذا التباين في مصلحة نابليون . (توجد قطعة موسيقية مؤثرة وضعها آرنولد شونبرغ حول هذه القصيدة ، لموسيقى الاوركسترا والعزف المنفرد) . إلا أن كراهية بايرون للحكومة الرجعية في انكلترا وخاصة اللورد كاسلري ، كانت قوية بما يكفي لأن يمنح نابليون إعجابه الهائل ، إلى حد ذكر فيه أسفه على نتيجة معركة واترلو . كان يرجو ، كما قال ، أن يرى رأس كاسلري معلقاً على عامود . في الواقع كان موقفه من نابليون يحتفظ دائماً بدرجة كبيرة من التماهي الذاتي .

وأثناء ذلك كان بايرون يقوم ببعض العلاقات الغرامية التي انتشرت أخبارها كثيراً ، مع عدة نساء من الطبقات الإجتماعية العليا . أما الليدي كارولايين لامب ، التي كانت استعراضية في عواطفها ، فقد أبقت لندن ، تلك المدينة الصغيرة بمقياس بايرون الاجتماعي ، ضاجة بالشائعات حول مطاردتها لبايرون ، وزياراتها له متنكرة ، ثم نوبات غضبها ، وانفجاراتها العاطفية العلنية . والليدي اكسفورد ، التي عُرف أطفالها في نكتة معاصرة واسعة الانتشار ، بمجموعة هارلين ، كانت هي أيضاً عشيقة أخرى له . وكذلك كانت له أيضاً لقاءات أقصر مع أخريات. ورغم برنامج وقته المزدحم ، بدأ بايرون التفكير بالزواج جدياً ، واضعاً سره في ليدي ملبورن ، حماة كارولاين لامب ، التي كتب إليها عدة رسائل صريحة وطبيعية . وبسبب مزاج بايرون الخاص ، لم يكن باستطاعته الزواج سوى من امرأة فاتنة . والنوع الفاتن الوحيد بالنسبة له كان حتماً أنثى جادة ، لا تملك حس الدعابة ، مكبوتة نوعاً ما ، وتمثل كل ما هو متعصب ومحترم في المجتمع الانكليزي . ووقع اختياره على أنابيلا ملبورن التي تذكر المرء قليلاً بماري بنيت في كبرياء

وهوى . كانت شديدة الذكاء ولها اهتمامات عديدة تشمل الرياضيات (وكان بايرون يدعوها « أميرة متوازيات الأضلاع » لأنه في تلك الأيام ، كانت أي امرأة تملك مثل هذا الاهتمام ، تتوقع أن يضايقها الناس بسببه) . إلا أن عقلها كان يتجه نحو قواعد غامضة في السلوك العام ، ونحو الاهتمام بالإصلاح الأخلاقي للناس الآخرين ، مما كان ينذر بالشر لشاعر غير قابل للاصلاح ، وذي نظرة مادية غير عادية إلى الحياة .

دام الزواج سنة (من كانون ثاني ١٨١٥ إلى كانون ثاني ١٨١٦) ثم انهار . واتفقا على الانفصال (دون أن يحدث الطلاق بينهما أبداً) وحصلت الليدي بايرون على نفقة لابنتهما أوغستاآدا . ويبدو أن بايرون قد أصبح مسعوراً تجاه قيوده الزوجية . وربما كانت شكوك زوجته بصحته العقلية حقيقية . وقد زاد من حدة الموقف المصاعب المالية التي وقعا بها ، وما بدأت تنشره الشائعات حول علاقة بين بايرون وأخته نصف الشقيقة أوغستا . كان من الواضح وجود علاقة جنسية بينهما ، مع أن الأمر لا يزال موضع نقاش حاد . وقد أزيلت الوثائق المتعلقة بذلك بعناية من أمام عيون الباحثين المتفحصة . وقد أصبح هذا الخليط من الفضيحة الدسمة غير العادية ومن الفضيحة الزوجية ، مضافاً إليه تعبير بايرون الشخصي عن آراء سياسية عنيدة مؤيدة للفرنسيين ، مصدر ازعاج بالنسبة لبايرون . ومع أن الاستنكار الاجتماعي لم يكن بالشدة التي تظاهر بها بايرون أو فكر بها ، فقد شعر أنه مجبر على مغادرة انكلترا مرة أخرى . وانطلق متجهاً إلى القارة في ٢٥ نيسان عام ١٨١٦ مغادراً انكلترا إلى الأبد .

قصد بايرون جنيف حيث قابل ، بناء على اتفاق مسبق ، شيلي وزوجته ماري جودوين ترافقهما أختها من زوج أمها المدعوة كلير

أو (جين) كلير مونت . وقد زارت هذه الأخيرة بايرون قبل رحيله من انكلترا ، وترامت عليه كما يقول كتاب سيرته الذاتية . وكانت نتيجة هذه القذيفة الدقيقة المنحرفة خلقياً ، ابنة تدعى اليفرا ، وضعها بايرون فيما بعد في دير ايطالي كي تربّى على سنة الروم الكاثوليك ، ولكن توفاها الله هناك وهي في سنّ الثامنة . وقد ظهرت علامات الاتصال مع شيلي ، أحد أصدقاء بايرون القلة من المفكرين ، في الشعر الجديد الذي بدأ بايرون كتابته — وهو القسم الرئيسي الثالث من الطفل هارولد ، ثم مانفريد Manfred ، وقصيدتان تسترعيان الانتباه هما « الظلام » و « الحلم » . وأكثر حكاياته اثارة للمشاعر هي « سجين شيلون » . ونجد ردود فعل شيلي لبايرون في قصيدته « جوليان ومادالو » . ورغم التشكك الذي يعزوه إلى بايرون فانه لم يكن قادراً على اقناعه بأن المسيحية كانت أقل منطقية من صنفه الخاص من الافلاطونية .

في خريف عام ١٨١٧ ذهب بايرون إلى الألب واستقر في البندقية . وفي « قصيدة البندقية » وبيبو ، وفي افتتاحية القسم الرئيسي الرابع من الطفل هارولد واثنتين من مسرحياته مارينو فالييرو ، و « الفوسكاريان الاثنان » ، نجد بعض الدلائل على السحر الذي كان يمكن له في معرض هذه المدينة العالمي الحالم . وفي البندقية انغمس في ملذاته الحسية العجيبة ، ثم كتب بعضاً من أفضل شعره المتضمن الجزء الرئيسي الرابع من الطفل هارولد ، ثم دون جوان Don Juan أعظم عمل له . وفي ربيع ١٨١٩ قابل تيريزا جويكيولي ، زوجة كونت متقدم في السن ، كانت جذابة بما يكفي للاحتفاظ ببايرون ، وحريصة بما يكفي لابعاد النساء عنه . وانتقل بايرون إلى أسرة جويكيولي في رافينا واستقر مع تيريزا إلى ما يمكن وصفه عملياً ، بزواج على الطراز القديم حسب مقاييس بايرون . وقد شاهدت بلدة رافينا تأليفه لساردنابلوس Sardanapalus

وقابيل Cain ثم رؤيا يوم الحساب The Vision of Judgment إلا أن طاقاته الشعرية كانت جميعها غارقة في دون جوان بشكل متزايد .

في ذلك الوقت كان مركزا العالم العظيمان للحضارة الكلاسيكية ، وهما اليونان وإيطاليا رازحين تحت الاحتلال الأجنبي . كانت اليونان خاضعة لسلطان الأتراك ، ومعظم شمالي إيطاليا كان تحت سيطرة النمسا . وكان بايرون وشيلي مناصرين متحمسين لجهود القوميين الطليان واليونان من أجل التخلص من النير الأجنبي . وكانت عائلة تيريزا ، آل غامبا متعاطفة مع القوميين الطليان ، لذا كان أفرادها موضوعين تحت المراقبة والتقارير الدقيقة من قبل الشرطة النمساوية . وقد أجبر آل غامبا على الرحيل من رافينا إلى بيزا ، فلحق بهم بايرون . وفي بيزا عاد بايرون إلى الانضمام إلى عائلة شيلي . وهنا غرق شيلي في البحر في ٨ تموز عام ١٨٢٢ وأحرق جثمانه على الشاطيء . وقد تم حرق الجثة من قبل بايرون وصديق للاثنين يدعى ادوارد تويلوني . وهو رجل كذاب مادي عجيب أعاد تشكيل حياته الماضية على غرار بطل بايروني . وفي ذلك الوقت كان بايرون قد انفصل عن ناشره جون موري ، وعقد اتفاقاً مع المدعو لي هنت الذي أحضره شيلي إلى بيزا . وتضمنت الخطة تأسيس مجلة سياسية يسارية . وقد طبعت هذه المجلة المدعوة الليبرالي جزءاً ضخماً من شعر بايرون بما فيه رؤيا يوم الحساب في أعدادها الأربعة . وكان هنت على قدر من اللامسؤولية (وهو أصل شخصية هارولد سكمبول في البيت الكئيب Bleak House لدكنز) . وقد ساهمت زوجته السخيفة الأكثر شبهاً بشخصيات دكنز . وأطفالهما الشياطين في توتر العلاقات بينهم وبين بايرون .

وأخيراً اضطر أهل البيت من آل غامبا وبايرون إلى النزوح إلى

جنوا حيث كتب بايرون بعض قصائده غير المهمة وأتم ما هو موجود الآن من دون جوان — ١٦ قسماً رئيسياً وجزءاً صغيراً من القسم السابع عشر . أثناء ذلك كانت جماعة من الثوريين في اليونان تخطط للقيام بثورة مضادة للسلطة التركية . وبسبب علمها بتعاطف بايرون مع قضيتها ، فقد عرضت عليه العضوية في لجنتها . وكان بايرون يفكر جاداً بامكانية الذهاب إلى اليونان لقضاء بعض الوقت . وفي ٢٣ تموز عام ١٨٢٣ غادر البلاد برفقة تريلوني وبيترو غامبا ، شقيق تريزا . وفي ٥ كانون ثاني عام ١٨٢٤ تمكن من الاتصال في ميسولونجي مع الأمير الكساندر مافروكورداتو ، قائد الثوريين اليونان في الغرب . ووضع نقوده وصفاته القيادية الحقيقية جداً في خدمة القضية اليونانية . وقد انهارت صحته ، التي كانت غير مستقرة منذ بعض الوقت ، أثر سلسلة من الحميات ، إلى أن مات في ميسولونجي في ١٩ نيسان ١٨٢٤ بعد ثلاثة شهور من عيد ميلاده السادس والثلاثين الذي تسجله قصيدته الوداعية .

II

تكمن الجاذبية الحقيقية لشعر بايرون في كونها نابعة من شخصيته ، وعندما تقرأ شعره فانك تطلع على جميع صعوبات بايرون الروحية ، ومغازلاته وحبه لاوغستا ، ثم صداقاته وأسفاره وآرائه السياسية والاجتماعية . وبايرون شخصية يستمع الانسان إلى أخبارها بمتعة دائمة . وهذا هو السبب الذي جعل بايرون مقروءاً بشكل لا يصدق ، حتى عندما كان في أدنى مستوياته ، من شفقة على الذات ، وحب للنفس وحماقة ورداءة شعر . وهو يبرهن على صحة ما يعلن عن استحالته الكثير من النقاد : ذلك أن القصيدة تحدث تأثيرها المباشر كوثيقة تاريخية

أو كوثيقة مترجمة لسيرة حياتية . وهذه المشكلة الحرجة المتضمنة هنا ليست ضرورية لفهم شعر بايرون فحسب بل لفهم الأدب بشكل عام . وحتى عندما لا يكون شعر بايرون جيداً جداً من وجهة موضوعية ، فانه يحتفظ بأهميته لأنه صادر عن بايرون . ولكن من هو بايرون حتى يكون بهذه الأهمية ؟ بالطبع هو ليس رجلاً خارق الجودة أو الحكمة . وإذا توخينا الدقة ، يمكننا القول إنه لم يكن شاعراً عظيماً أو رجلاً عظيماً يكتب الشعر ، بل كان شيئاً بين الاثنين : كان قوة ثقافية هائلة ، حياة وأدباً في آن واحد . كيف توصل إلى ذلك هو الموضوع الذي سنحاول تفسيره بينما نراجع الأنواع الرئيسية الأربعة في أعماله : الأغاني ، الحكايات (المشتملة على الطفل هارولد) المسرحيات والهجائيات المتأخرة .

يقدم شعر بايرون الغنائي تدريباً جيداً في النقد الشامل ، لأنه لايحتوي على شيء يتطلع إليه نقاد « العصر » . فلا بنية له ، ولا التباسات أو سخرية فكرية ، ولا شدة عاطفية أو حيوية في العبارات ، فالكلمات والصور غامضة إلى درجة التجريد . الشعر يبدو شعر رجل بسيط يصنع العاطفة الشعرية من الكلمات المهترئة الكليلة المشتقة من الحديث العادي . إلا أن الكاتب ليس بالرجل البسيط ، إذ كتب الشعر — كما قال آرنولد ، بالسهولة اللامبالية لرجل ذي منزلة عالية . وأكثر صفات شعره بروزاً ووضوحاً هي صفة الهواية الرفيعة . وشعره هذا ينطلق حتماً من تقاليد الهواة . وهو تطور رومانسي ، ذاتي وشخصي لشعر القصور الغزلي الذي كان يكتبه نبلاء عصر تيودور ونبلاء من الفرسان في العصور المتقدمة . وإن أقوال بايرون المتكررة في مقدماته أن تلك كانت آخر الأعمال التي سيزعج الجمهور بها ، ثم تعليقاته الارتجالية المستخفة بعمله ، ورفضه مراجعته ، كلها تعطي انطباعاً مدروساً عن كاتب

يستطيع أن يمارس الشعر أو يضعه جانباً . كان بايرون يعتقد أن الشعر الغنائي تعبير عن الانفعال ، وان الانفعال يحدث بالضرورة على نحو متقطع . وكان لا يثق بالشعراء المحترفين الذين كانوا يتظاهرون بالقدرة على استدعاء الانفعال حسب ارادتهم والاحتفاظ به إلى ما لا نهاية . وقد اعتنق يو فيما بعد ذات الفكرة عن الشعر ، ولكن بصورة أكثر ثباتاً ، لأنه استنتج أن قصيدة طويلة مستمرة هي أمر مستحيل ، بينما نجد قصيدة الطفل هارولد تحتوي على كتابة روتينية متسرعة تغطي مساحة ممتدة واسعة . وما هذا الا أمر متوقع إذا اعتنق الانسان مثل هذه النظرية .

وفي أغانيه المتأخرة ، وخاصة الألحان اليهودية Hebrew Melodies في ١٨١٥ ، حيث استطاع أن يضيف بعض الصور الشرقية المتعددة الألوان إلى العهد القديم ، تظهر صفات أكثر ايجابية وخاصة بالنسبة للإيقاع . أما « دمار سنماريب » « The Destruction of Dennacherib » فهي قطعة جيدة للقراءة الشعرية (مع أنها ليست دون صعوبات ، كما اكتشف توم سوير) وهي تستبق بعض التجارب المتأخرة في الجاز اللفظي الذي وضعه كل من يو وسونبرن . ومن أفضل قصائده ما ينطوي تحت عنوان « فقرات للموسيقى » « Stanzas of Music » . وهذه تستعمل لغة تقليدية فاترة مناسبة للقصائد المعتمدة جزئياً على فنٍّ آخر من أجل صوتها :

ظل واحد أكثر ، وشعاع واحد أقل
كاد يفسد جمالاً لا يوصف
يتحرك في كل خصلة من شعرها الأسود الحالك
أو يضيء برفق وجهها

فتعبر أفكاره الحلوة الهادئة

عن نقاوة وغلاوة مأواها

One Shade the more, one ray the less,
  Had half impaired the nameless giace
Which Waves in every ravan tress,
  Or softly Lightens o'er her face;
Where thoughts Serenely sweet express
  How pure, how dear their dwelling - Place.

(إذا أراد القاريء أن يعرف سر الايقاع اللطيف لهذا المقطع الشعري فليقرأ الوزن الإيامبي بحيث يعطي المقاطع المشددة طولاً يوازي ضعف المقاطع غير المشددة . وعندها ستنتظم الأبيات في أربع تفعيلات بمقياس الزمن ٣ إلى ٤ على أن يبدأ القاريء في التفعيلة الثالثة ، فيحصل حينئذ على ايقاع شبيه بالفالس في القرن التاسع عشر) . نلاحظ أنه بينما كان الهواة الذين سبقوا بايرون يكتبون تبعاً للعرف ، ويكتب بايرون من تجربته الشخصية ، فان بايرون أيضاً كان تقليدياً مثلهم لأن تجربته الشخصية كانت تعمل وفق نموذج أدبي . حياة بايرون كانت تقلد الأدب : ومن هذا المنطلق يتشكل ذلك المزيج الفريد من التجربة الشعرية والشخصية .

كان بايرون بطبعه شخصاً انبساطياً ، مغرماً بالجماعة ، بالأسفار وباستكشاف مشاهد جديدة ، وإقامة صداقات جديدة ، والوقوع في الحب مع نساء جديدات . مثله مثل كيتس ، ولكن بطريقة أكثر مباشرة ، كان يرغب في حياة من الأحاسيس بدلاً من الأفكار . إنه القائل « لا أستطيع أن أندم (رغم محاولاتي الكثيرة) على أي شيء من الأشياء التي فعلتها بقدر ما أنا نادم على الأشياء التي لم أفعلها .

والأسفاه ! لم أكن الا عاطلاً . وتلوح علي امارات الانحلال المبكر دون أن أكون قد أمسكت بقبضتي جميع اللحظات الممكنة في أعوامنا المليئة بالمسرات » . وفي سجلات رحلاته الواردة في حكاياته وفي مذكرات هوبهاوس ، نجد أن هوبهاوس الأكثر انطوائية هو الذي يسكن في الأماكن القذرة المليئة بالبراغيث ، وهو أيضاً الذي يقوم بالدراسة الجدية ، ويظهر اهتماماً بفن العمارة . أما بايرون فهو الذي يسبح عابراً مضيق الدردنيل ، ويتعلم أغاني أهل الجبل الألبان ، ويقيم صداقة مع وزير مسلم ، ويقضي وقتاً مسلياً مع تلاميذ مدرسة تابعة للدير ، ثم يغازل الفتيات اليونانيات ، ويتعلم القليل من اللغة الارمنية . كان يقوم باستمرار بتأملات حول الأحاسيس غير المعروفة ، مثلاً كيف يشعر الإنسان إذا اقترف جريمة . وكان يشعر بخوف عَصبي من تقدم السن ، إذ يترافق ذلك مع خوفه من أن يتباطأ لديه ايقاع التجارب . كتاباته تعتمد اعتماداً شديداً على التجربة . ونادراً ما يصف بلداً لم يرها . ورغم ما يقوم به من دور الوحيد ، فانه يُظهر وخاصة في دون جوان حساً قصصياً بالمجتمع السائد .

لقد كان جزءاً ضرورياً من نزعة بايرون الانبساطية التجريبية القوية أن لا يكون مفكراً منظماً ، أو شديد الاهتمام بمن كانوا كذلك . وقد استعمل ذكاءه ليضع أحكاماً منطقية بالنسبة لمواقف محددة . ووجد نفسه غير قادر على تصديق أي شيء لم يثبت في تجربته الخاصة . وفي غرامياته المتعددة ، على سبيل المثال ، كان غياب أي شعور بالإثم حقيقة لا جواب عليها في تجربته ، تماماً كوجود هذا الشعور بالإثم بالنسبة لشخص مثل القديس أوغسطين . وقد اعتبر الحب الجنسي نتيجة لعادة لا شعورية ميكانيكية ، لا تنبثق عن بواعث عاطفية داخلية . عندما قال « لا أومن بوجود ما يدعى بالحب » ربما توجب علينا أن نأخذ تلك

حرفياً . ورغم ذلك ، فان شخصيته الانبساطية هي بالذات التي جعلته فريسة الارتباك كلما حاول القيام بأي تحليل لنفسه . وكان ينفجر غاضباً كلما اتهم بأي نقص في الشعور . وواحد من الأسباب التي جعلت الزواج مضعفاً لمعنوياته هو ما فرضه عليه من القيام بمثل هذه الجهود .

والآن عندما نتأمل حكايات بايرون ، والطفل هارولد ، نجد عادة انساناً غامضاً يقوم بدور الشخصية الرئيسية : وجنتاه غائرتان ، وعيناه متوهجتان مغلفتان بسحب من الظلام ، ومفعمتان بندم غامض لا حدود له . شخص متبوذ من المجتمع ، متشرد من جنس قابيل . يوحي أحياناً بما هو شيطاني أكثر مما هو انساني . وهو إما شيطان ملتوني أو ملاك ساقط . قد يكون لصاً مشؤوماً كالقرصان أو ارسطقراطياً متحفظاً بارداً مهذباً مثل لوسيفر في رؤيا يوم الحساب ، ولكنه دوما متعجرف كثيب القسمات من الصعب مقابلة نظرته . لا يحتمل الاعتراض مع أنه يرتاب في جميع المقاييس الاجتماعية السائدة . وهو مقترن بالحيوانات الوحيدة المفترسة المتعددة الألوان تماماً كما يقترن المجتمع العادي بالحيوانات الجماعية كالأغنام والطيور الداجنة . « الأسد وحيد وهكذا أنا » يقول مانغريد . اسم القرصان « مقترن بفضيلة واحدة وآلاف من الجرائم . » وتظهر فضيلته عندما يرفض ، وهو في السجن ، أن يذبح سجانه كي ينجو من الاعدام . ولحسن الحظ كانت عشيقته غولنار أقل تدقيقاً . أما بالنسبة للارا وهو القرصان العائد من المنفى إلى ممتلكاته :

فقد وقف غريباً في هذا العالم اللاهث

روح خاطئة قذفتها روح خاطئة أخرى :

يُعرف هذا النوع من الشخصية « بالبطل البايروني » وأينما ظهر منذ ذلك الوقت في الأدب ، كان من الممكن تمييز تأثير بايرون المباشر أو

غير المباشر عليه . واذا تساءلنا كيف استطاع شاعر ظريف ، اجتماعي وانبساطي أن يخلق مثل هذه الشخصية ، وجدنا أن هذه الشخصية على دعوى علماء النفس ، لابد قد ظهرت كاسقاط لذاته الداخلية . تلك الذات الداخلية . كانت غامضة ومبهمة حتّى بالنسبة لصاحبها .

والذي حدث أن هذا النوع من الشخصية كان قدأصبح مألوفاً في الروايات «القوطية» المثيرة أو « القصص المرعبة » لمؤلفيها أمثال السيدة رادكليف ، وَم . ج . لويس (صديق لبايرون عرف باسم « الراهب » لويس بسبب حكايته العنيفة السادية المسماة الراهب The Monk) وكذلك جون مور الذي كان بايرون شديد الاعجاب بكتابه زيلوكو Zeluko لأنه أكثر جدية من غيره ، وكتّاب آخرين أقل منهم شأناً . وكانت أعظم فترة لانتشارهم هي العشر الأخير من القرن الثامن عشر ، إلا أنهم داموا طيلة حياة بايرون . وقد كتبت جين أوستن دير نورتانجر Northanger Abbey كمحاكاة ساخرة لهم في سنة١٧٩٨. وبقيت هذه القصة محتفظة بأهميتها حتى عندما نشرت عام١٨١٨. وقد كانت هذه الروايات المثيرة تستهدف جمهور القراء البروتستانت من الطبقة الوسطى الانكليزية . لذا فبيئتها المرعبة كانت عادة أوربية ، كاثوليكية ومنتمية إلى الطبقات العليا ، مع أن الخلفية الشرقية كانت قد أصبحت رائجة أيضاً . وفي مثل هذه الأماكن كان يتهادى نوع من الشخصيات يظهر تارة شريراً ، وتارة أخرى يقدم بطريقة أكثر تعاطفاً ، في دور الشخص الذي أساء الناس إليه أكثر مما أساء إليهم . وفي كلتا الحالتين ، يظهر بمظهر المبغض للبشرية ، الوحيد ، والذي أسيء فهمه . وقد أحاطت به هالة من الظلال الشيطانية . والشيطان شخص شديد الشبق . ينحدر بقرونه وحوافره من السواطير . وقد ساعد ظهور أشكال مختلفة من السادية

والماسوشية في هذه الحكايات المثيرة على جعلها مألوفة جداً ، وخاصة بالنسبة لجمهور القراء من الجنس اللطيف .

إن الطفل هارولد وغيره من الابطال المكفهرين في حكايات بايرون لم يروجوا نوعاً تقليدياً من الابطال فحسب ، بل روجوا لبايرون نفسه في هذا الدور . إذ أن بايرون كان لورداً عابساً كئيباً ذاع صيته في ارتكاب الشر وفي ممارسة الفكر الحر . بدا وكأنه يفضل القارة على انكلترا واتخذ لنفسه رأياً منعزلاً عن الطبقة الوسطى والأخلاقية المسيحية أيضاً . وكان يمتلك حصناً مظلماً قوطياً ، يقضي فيه أمسيات مع جماعة من المعربدين . كان أصفر اللون نحيلاً ومتبعاً لنظام قاسٍ في الطعام . وكانت له قدم عرجاء . ولا عجب في قوله أن الغرباء الذين كان يقابلهم وقت العشاء « بدوا وكأن الشيطان بجلالة قدره كان بينهم . » أمير الظلام كان سيداً ، وكذلك كان بايرون . وكلما أدخلت « رذيلة مستحيلة الوصف» في قصة قوطية كجزء من خلفية الشرير أو البطل ، تبين أنها لدى ذكر اسمها كانت مضاجعة الأقارب . هذه الفكرة الرئيسية تتكرر في الأدب الرومانسي . وتكاد تحدث بشكل قسري في عمل كل من شيلي وبايرون . وهنا للمرة الثانية يظهر عرف أدبي في حياة بايرون الشخصية . كذلك نجد أن تفصيلاً صغيراً كتنكر عشيقة القرصان السابقة في لارا في زي الوصيف خالد ، يعود إلى الظهور في علاقة بايرون بكارولاين لامب التي ظهرت جميلة في تنكرها بزي الوصيف .

لم يجد بايرون البطل البايروني فاتناً كما وجده جمهوره وقام بعده بمحاولات ليعزل شخصيته عن الطفل هارولد وأبطاله الآخرين ،ولكن بنجاح محدود . ويقول عن الطفل هارولد أنه أراد أن يجعل منه دراسة موضوعية لبعض البشرية الكئيب . لذا فانه عامداً ، أغفل روح المرح

من القصيدة كي يحافظ على وحدة اللهجة . وبذلك فان أشد مواهب بايرون تميزاً لم تجد لها مكاناً واسعاً في هذا الجزء من عمله . كان معظم كتاب القصة القوطية المثيرة عبارة عن قصصيين بسطاء شعبيين . إلا أن العرف ذاته قد مارسه آخرون على مستوى أعلى من الذكاء الأدبي . بصرف النظر عن آلام فيرتر Sorrows of Werther المبكرة التي ألفها غوته ليروي حكاية شعبية عجيبة عن انتحار جدي ، فان أديسون في رؤيا ميرزا The Vision of Mirsa ، وجونسون في راسيلاس Rasselas قد استعملا الحكاية الشرقية لأهداف أدبية جديدة . وكذلك فقد ألف هوراس واليول في حصن اوترانتو The Castle of Otranto (١٧٦٤) ومن بعده وليام بكفورد في الواثق Vathek (١٧٨٦) رومانس قوطية ثم شرقية على التوالي حيث تخللت هذه الميلودراما وهذا الخيال الجامح ومضات من التهكم . كانت هذه موجهة إلى جمهور من القراء قادر على استعمال التعابير الحديثة ، وعلى تناول الذرة مع القليل من الملح . وقد كان هذا المستوى الأعلى من الثقافة الرفيعة هو طبعاً الذي أراد أن يصل اليه بايرون . وقد ضايقته تلك الجدية الخالية من الدعابة الموجودة في أعماله التي ألفها . وان ظرفه الساخر البذيء ، وحسه المادي ، وشعوره الذي لا يخطىء بالمنظور المنطفىء لكل موقف ، يجيش في جميع خطاباته ويومياته وحتى في هوامشه . ولكن هذه الأمور تبدو مبعدة عن شعره الجدي . إذا لم ينجح في توحيد الخيال الجامح مع روح المرح الا في القسم الرئيسي الأخير من دون جوان .

حكايات بايرون بشكل عام قصص حسنة الرواية والشكل . ربما تعلم شيئاً من سخريته من ساوثي ، الذي كان أيضاً كاتباً شعبياً لحكايات شعرية ذات أبعاد هائلة أحياناً . وعلى أي حال ، كان قادراً على استغلال طاقاته الشعرية كي يعبر بطريقة مسرحية عن موقفين رئيسيين ، متجاهلاً

جميع أدوات الحبكة المزعجة أو مسلماً بها جدلاً . ولكنه لم يستطع بعث الحياة في مختلف اسقاطات طيفه الداخلي : فأبطاله ، مثلهم مثل شخصيات في قصة بوليسية ، كانوا نحيلين ، لا دم لهم ، تجريديين وشعبيين . ولم يستطع تغيير لهجته من الرومانس إلى التهكم ، ومن الخيال الجامح إلى المرح ، كما يفعل بيكفورد في الواثق . وكان بيكفورد مصدر جاذبية كبيرة لبايرون . وكان يفكر به عندما افتتح الطفل هارولد ، إذ أن بيكفورد عاش سنتين في البرتغال . وعندما كتب بايرون :

عاش اونوريوس طويلاً في كهف بعيد
آملاً ان يستحق الجنة بجعله الأرض جحيماً

فانه دون شك كان يذكر تلك الملاحظة الرزينة في افتتاحية الواثق : « لم يفكر بضرورة جعل العالم جحيماً كي يتمتع بالجنة في العالم الآخر . » ومع أن بايرون كان أكثر الكتاب ظرفاً ، فان البطل البايروني لا يسعه أن يبتسم أكثر من ابتسامة كئيبة . هناك على سبيل المثال ، الطفل هارولد على متن « مركب لشبونه » :

امتلأت الأشرعة ، وهبت رياح خفيفة
متهللة بنقله بعيداً عن مسقط رأسه . . .
عندئذ ساوره الندم على رغبته
في التجوال ، ولكن في صدره نامت
الفكرة الصامته ، ولم تنبس شفتاه
بكلمة شكوى ، بينما جلس الآخرون وانتحبوا
وسرت أناتهم الجبانة مع الرياح الجريئة .

ومرة ثانية يقول بايرون في الموقف ذاته :

يتمتم هو بهاوس لعنات مخيفة
إذ يتدحرج من باب القبو
تارة فطوره يتقيأ وتارة
أشعاره — ويلعن أرواحنا . . .
« اللعنة ! أتقيأ كبدي :
لن أثبت للتجربة
في مركب لشبونة القاسي . »

ونجد عدم قدرة بايرون على مزج الجدية بالمرح متواجدة في مسرحياته أيضاً ، حيث يتوقع القارىء أن يجد تنويعاً أكثر في اللهجة . ويعود البطل البايروني فيظهر في شخصياته الرئيسية ، ومن جديد يغلف العمل بأجمعه بهالة من السحر . وقد اعترف بايرون بهذا النقص في مسرحياته . واذا قلنا ان مسرحياته لم تكن مقصودة للمسرح فان تصريحنا هذا يكون أقل من الحقيقة . إذ أن بايرون كان حتماً يعاني من رهاب أكيد بالنسبة للانتاج المسرحي . حاول مرة اصدار أمر بمنع عرض مسرحية مارينو فاليرو . Marino Faliero . « لا أستطيع أن أعرض نفسي للمنافسة في أي شيء » كتب إلى ليدي ميلبورن . كان لايستطيع تحمل الاعتماد على تصفيق الجمهور أو استهجانه . (والمسارح الحديثة لا تعطينا فكرة عما كان عليه كل من هذين الأمرين أيام بايرون) سواء في حضوره أو غيابه . بالإضافة إلى ذلك ، كان لا يملك حساً حِرَفياً ولا شيئاً من القدرة على الكتابة من أجل المناسبات كالذي يحتاجه المسرحي الممارس . لذا ، فباستثناء فيرنر Werner وهي ميلودراما حيّة ، حسنة الكتابة مستندة على حبكة من صنع شخص آخر ، فان

مسرحيات بايرون هي مسرحيات قرائية بالمعنى الدقيق ، ولا تختلف إلا قليلاً عن بنية الحكايات .

لقد كان تأسيس البطل البايروني عبارة عن عمل رئيسي فذ في التشخيص . إلا أن بايرون ، بصرف النظر عن شخصيته هذه ، كان لا يتمتع إلا بقدرة قليلة على التشخيص . وكالكثير من المحدّثين اللامعين ، لم تكن لديه القدرة على سماع الايقاعات والفوارق الدقيقة في المعاني في أحاديث الناس . هنا أيضاً نجد شبهاً شديداً بين شخصية بايرون وتقاليد فنه . مثلاً ، في حياته كان حس بايرون بالنساء كمخلوقات بشرية ضعيفاً جداً ، باستثناء الليدي فيلبورن . كان يخاطب الانثى فيهن ، وكرجل ، يستمتع بلذة باهتماماتهن الفكرية . وقد ركز على طقوس العمل الجنسي بتقديس سمي في العصور المبكرة بالعبادة التي يقوم بها رجل دين تجاه فينوس : وينعكس هذا المقترب اللاشخصي والشعائري للمرأة في حكاياته ومسرحياته ، مما يلائم الاعراف الرومانسية البايرونية . ومن الصعب على بطلة ذات شخصية قوية أن تتقدم كثيراً مقابل بطل كئيب مبغض للبشر . وبطلة بايرون ، شأنها شأن بطلات الرومانس القوطى عامة ، هي عبارة عن أعجوبة سخيفة في إخلاصها العصابي .

ورغم أن مسرحيات بايرون لم تكن عملية على المسرح ، فانها كانت أعمالاً ملحوظة . ما نغريد ، مثلاً ، المعتمدة على ما سمعه بايرون عن فاوست لغوته ، تصور البطل البايروني طالب سحر جرفته المعرفه إلى ما بعد حدود المجتمع البشري ومنحته قوى فوق بشرية ، ولم يبق له ما يربطه بالرغبة البشرية سوى محبته لأخته التي هي عشتاروت (١) على ما يظهر . وفي لحظة موته تأتي الشياطين التي سيطر عليها ، تلبية

---

(١) عشتاروت الهة الخصب والحب عند الفينيقيين (المترجمة)

لإحساس بايرون بما هو مألوف في قصص الجان ، طالبة روحه . لكن ما نغريد يعلن بصوت حاد قاطع ، يحتفظ بالقدرة على احداث الدهشة مهما تعددت قراءاته ، إنه لم يعقد صفقه معهم ، وإنه مهما فعل فانهم يستطيعون الذهاب إلى الجحيم ، ولن يذهب معهم . ومفتاح هذا المشهد الأخير هو حضور رئيس دير للرهبان . ويختلف مانغريد مع رئيس الدير على جميع النقاط النظرية . لكن رئيس الدير ليس بالجبان ، ومانغريد ليس بالوغد : وهما يواجهان المصيبة معاً ، متصلين برابطة البشرية المشتركة التي تمكن مانغريد من الموت والانتصار في آن واحد .

اثنتان من مسرحيات بايرون قابيل Cain والسماء والأرض Heaven and Earth يصفها بايرون «بالتمثيليات الدينية» ويعني بذلك المسرحيات التوراتية التي كانت موجودة في العصور الوسطى . حيثما نتوجه في شعر بايرون نصادف شخص قابيل أول رجل لم يعرف الجنة ، والذي كان حبه الجنسي بالضرورة ، مضاجعة للاقارب . وفي « تمثيليه» بايرون « الدينية » ، قابيل هو ابن آدم البكر ووريثه . ولكن ما يرثه حقاً هو ذكرى حرمان أكبر . « ألست حياً ؟ » يسأله آدم عاجزاً . فيجيب قابيل « ألا يجب أن أموت ؟ » ولا يستطيع آدم أن يفهم عقلية شخص ولد وهو يمتلك شعوراً بالموت . إلا أن لوسيفر يستطيع أن يفهم ذلك ، لأنه هو الآخر قد حُرم من إرثه . يأتي إلى قابيل ويمنحه ما منح آدم : فاكهة شجرة المعرفة ، من النوع الذي حذر منه رفائيل آدم في الكتاب الثامن من الفردوس المفقود : معرفة عوالم أخرى وكائنات أخرى ، والادراك أن مصائر البشرية أقل شأناً في نظام الأمور مما افترض . من هذه المعرفة تنمو النقمة التي تؤدي إلى قتل هابيل ونفي قابيل . وكما يحاول ملتون الاظهار لنا أننا لو كنا مكان آدم لاقترفنا خطيئة آدم . كذلك يجعلنا بايرون نشعر أننا جميعاً نملك شيئاً من قابيل داخلنا : كل إنسان قتل

شيئاً يتمنى لو أبقاه حياً ، وأكثر الحياة غنىً مغلفة بوصمة موت داخلي . وكما تقول الأميرة في حصن أوترانتو The Castleof Otranto : « لا يمكن أن تكون هذه روحاً شريرة : لا شك أنها واحدة من العائلة.»

و « التمثيلية الدينية » الأخرى ، السماء والأرض تتناول فكرة حب الملائكة لنساء من البشر والتي هي مسجلة في بعض أشعار سفر التكوين الغامض . وتنتهي بمجيء وفيضان نوح . والملائكة الذين يقعون في الحب الجنسي هم موضوع شديد الوضوح بالنسبة لبايرون . الا أن السماء والأرض تفتقر إلى الخطوط الدرامية الموجودة في قابيل . كل مسرحيات بايرون مآسي . إلا أنه في تحركه بعيداً عن العاطفة البسيطة المتواجدة في حكاياته المبكرة ، كان يتحرك نحو التناقض الفكري بدلاً من المأساة . وفي المشاهد الأخيرة على الخصوص ، نلاحظ أن بايرون أصبح أكثر احساساً بذاته من أن يستطيع تحقيق الرنين العاطفي الكامل للمأساة . وفي ساردنا بلوس مثلاً نرى انهيار ملك لا حَقَّ المسرات لأنه كان أذكى من أن يريد لشعبه الانغماس في الحروب . وقد اعتبر شعبه ذكاءه هذا ضعفاً ، وملاحقته للمسرات أمراً مرتبطاً ارتباطاً وثيقاً بحب الذات . ما يتبقى لنا ، رغم موته الأخير على مكان المحرقة المعد لاضرام النار ، لهو أقرب إلى تهكم شبيه بالهجار ، منه إلى المأساة . وكانت قوى بايرون الخلاقة متجهة بوضوح نحو الهجار . وقد تحول إلى الهجاء في أعظم وآخر فترة من حياته .

وفي الشعراء الانكليز والنقاد الاسكتلنديين ، أشار بايرون إلى ووردزورث على أنه « ذلك المرتد بلطف عن المباديء الشعرية » . كانت هذه القصيدة مبكرة ، ولكن بايرون لم يغير رأيه في شعراء البحيرات في أنهم حطوا من قدر الشعر الانكليزي المتداول . كان معبوده

في الشعر ، بوب الذي دعاه « الشاعر الأخلاقي لجميع الحضارات » واعتقد أنه كشاعر كان مسؤولاً عن متابعة مقاييس بوب في الوضوح ، ومهارته التقنية واتصاله مع الحياة الحقيقية مقابل تمتمات كولردج ووردزورث الميتافيزيقية الانطوائية . كانت نماذج بايرون المبكرة عبارة عن نماذج متأخرة من القرن الثامن عشر ، قياسية وقديمة الطراز . وفي الشعراء الانكليز استعمل بايرون المصطلح الهجائي لدى خلفاء بوب أمثال تشرشل ، وولكوت وغيفورد أكثر مما استعمل تعابير بوب في الهجاء . والقسم الأول من الطفل هارولد ، بمقاطعة السبنسرية التي لا هدف لها ولغته العتيقة شبه الطريفة — والتي تخلص منها بايرون بسرعة لحسن الحظ — هي أيضاً نماذج مألوفة من القرن الثامن عشر . كان بايرون صديقاً لشيلي ، ولكنه من الوجهة التقنية غير مدين له إلا قليلاً . وفي خطاباته عبّر عن كراهية شديدة لشعر كيتس (وقد انخفضت هذه اللهجة كثيراً في القسم الرئيسي الحادي عشر من دون جوان) . وكان أصدقاؤه من الأدباء ، أمثال شريدان وروجرز وغيفورد ينتمون إلى الرعيل الأول . وحتى توم مور ، كاتب سيرته الذاتية وأقرب أصدقائه إليه من الشعراء المعاصرين احتفظ كالكثير من الكتاب الارلنديين بشيء من أسلوب القرن الثامن عشر .

وقد كان نموذجاً من القرن الثامن عشر هو الذي قاده إلى تلك المرحلة من الشعر التي بدأت ببيبو في ايلول ١٨١٧ ، حيث استغل امكانيات مقطع الثماني أبيات (أوتافاريما) مستعملاً إياه في القصيدة المذكورة ، وفي كل من دون جوان ورؤيا يوم الحساب . ويبدو أن بايرون قد اقتبس هذا المقطع الشعري من القصيدة البطولية الكوميدية فن الصّغير Whistecraft لمؤلفها هوكام فرير الذي قابله بايرون في اسبانيا . وهذه القصيدة بدورها كانت تدين بعض الشيء إلى الملاحم الرومانسية

الايطالية في باكورة عصر النهضة . واندفع بايرون إلى دراسة القصائد الايطالية ، وترجم القسم الرئيسي الأول من أفضل قصيدة فيها ، وهي حكاية لبولسي عن مارد سيء الطباع وعنوانها مورغانت ماغيور Morgante Maggiore . ولكن كان لدى فرير صفة لم يستطع العثور عليها لدى الطليان ، وهي القافية المستعملة في التقليد من أجل السخرية . في الايطالية القافية المزدوجة طبيعية ، اكن في الشعر الإنكليزي ، هذه القوافي المزدوجة لا تستعمل الا بحرص شديد في الشعر الجدي منها . وان جميع القوافي المتطفلة أو المبتكرة تنتمي إلى الشعر الكوميدي . وهذا المبدأ يتجلى بشكل رئيسي في ظُرف هودبراس قبل عصر بايرون ، وكذلك نراه في ظُرف كلٍ من و . س . غلبرت وأوغدن ناشي منذ ذلك الحين . وبدونه لا يمكننا تصور ظُرف دون جوان على الإطلاق :

But-Oh! ye lords of ladies intellectual,
Inform us truly, have they not hen-pecked youall ?

لكن — آه ! يا أزواج السيدات الذكيات
أخبروني حقاً ، ألم يكُنَّ جميعاً عليكم مسيطرات

بعد أن تسلح بايرون بهذه التقنية الجديدة ، أصبح جاهزاً لاستعمال الهجاء القصصي . وفي الهجاء القصصي لم يجد وسيلة لاستغلال أفضل صفاته فحسب بل لتحويل أخطائه كشاعر إلى فضائل . استطاع أن يستطرد كيفما شاء . إذ أن الاستطراد جزء من الهزل في الهجاء — وتخطر للذهن ترسترام شاندي Tristram Shandy وكذلك « الاستطراد

---

(١) ، (٢) — المقطعان النهائيان al و tu في البيت الأول يتقافيان مع المقطعين النهائيين all و you في البيت الثاني . وهذا مثال على القوافي المزدوجة التي يتحدث عنها الناقد — المترجمة

في مدح الاستطراد » في حكاية جرن Atale of aTub . كان يستطيع كتابة الشعر الرديء ، لكن الشعر الرديء في الهجاء هو دلالة على الظرف أكثر من عدم الكفاءة . كان باستطاعته أن يكون جدياً إذا أراد ، لأن التغييرات المفاجئة في المزاج تنتمي إلى الشكل الهجائي . وكان يستطيع أن ينتقل متأرجحاً إلى المحاكاة بقصد السخرية مرة ثانية بمجرد أن يمل من الجدية أو يعتقد أن القاريء ربما ملّ منها . وبنوع خاص يستعمل بايرون الدوبيت (١) النهائية كي يقتطع جزءاً من رومانسيته البايرونية ، كما في وصفه لدانيال بون في القسم الرئيسي الثامن من دون جوان

الجريمة لم تقترب منه — إنها ليست وليده
الوحدة . والصحة لم تجفل منه — لأن
بيتها في القفار المهجورة .
فاذا لم يطلبها الناس ، واختاروا
الموت على الحياة ، تعفو عنهم ، لأنهم انصرفوا
عنها بحكم العادة ، إلى ما تكرهه قلوبهم —
في المدن الحبيسة وراء الجدران . نقطتي الرئيسية في هذه
الحالة أن بون هذا عاش كي يبلغ التسعين .

في معجزة مشاغله الجديدة كتب بايرون مغتبطاً إلى صديقه دوغلاس كينيرد : « (دون جوان (هي أسمى ما كُتب في نوع كان يا ما كان — قد تكون بذيئة لكن لغتها الانكليزية جيدة . وقد تكون مسرفة ولكن أليست الحياة كذلك ؟ أليست هي ما تسعى إليه ؟ هل باستطاعة أي انسان لم يعش في هذا العالم أن يكتبها ؟ » إلا أن بايرون سرعان ما شعر

(١) الدوبيت « couplet » عبارة عن مقطع شعري مؤلف من بيتين مقفيين — المترجمة

انه لم يعد محبوباً كما كان من قبل . فالنساء اللواتي أحببن القرصان كرهن دون جوان . وذلك لنفس السبب الذي يذكره بايرون باقتضابه المعهود في مثل هذه المواضع : « رغبة جميع النساء في تمجيد عاطفة الانفعالات ، والاحتفاظ بالوهم الذي هو امبراطوريتهن » . إذ أن تيريزا سارعت إلى مقاطعة القصيدة . بمجرد أن فهمت شيئاً منها ، وأخذت عهداً من بايرون ان لا يستمر فيها . وكان ذلك عهداً لم يستطع أن يتهرب منه بايرون الا بصعوبة كبيرة . وقد كتبت له صديقته هارييت ولسون ، وهي مومس عاشت جزءاً من حياتها على الابتزاز « عزيزي المحبوب لورد بايرون . لا تجعل من نفسك مجرد فاسق كبير فظ » .

تقليدياً ، دون جوان هو زير نساء متهور ، وهو في الحب نظير فاوست في المعرفة . ومطاردته للنساء لا ترحم إلى حد جلب له اللعنة في النهاية كما في المشهد النهائي من أوبرا دون جيوفاني لموزارت . لذا ، فانه من وجهة منطقية كان قناعاً اختاره بايرون لنفسه . لكنه قناع يكشف عن جميع نواحي الشخصية البايرونية بدلاً من أن يخفي جوهرها كما يفعل الطفل هارولد . وقد وجدت الناحية الانبساطية في مزاج بايرون مضمارها الواسع في دون جوان . ولا يوجد تقريباً أي تشخيص في هذه القصيدة . حتى دون جوان فانه لا يظهر بوضوح كشخصية محددة : نرى فقط ما يحدث له ، وتطفو الشخصيات الأخرى ، حتى شخصية هيدي ، كسلسلة من أوهام الرومانس والمغامرات . ما يفتقده القاريء في هذه القصيدة هو الشعور بالانشغال أو المشاركة . كل شيء يحدث لدون جوان ، ولكنه ليس بالعنصر الفعال . ويبدو وكأنه لا يتخذ أي مسؤولية تجاه حياته . ينجرف من شيء إلى آخر ، ويجد أنواع التجارب المختلفة متساوية في جودتها . لا يقوم بأحكام ولا ارتباطات . ونتيجة لذلك ، نجد الكآبة وبغض

البشر ، والخطايا السرية الماضية ، والندم الذي ينخر عظم أبطاله السابقين ، جميعها تتماهى مع شر أكثر زيفاً ورعباً — الا وهو السأم، الشعور بالخواء الداخلي للحياة والذي هو أقوى أمزجة بايرون فرضاً لذاته ، والذي يسكن الأدب منذ ذلك الحين ، ممتداً من ضجر بودلير إلى قلق وغثيان عصرنا الحاضر .

أحداث القصيدة كلها مشاهد بايرونية متكررة : اسبانيا ، قراصنة المشرق ، الجواري المحظيات في حريم السلطان التركي ، ساحة المعركة ، وأخيراً الطبقة العليا الانكليزية . ولكن يوجد القليل القليل من الحبكة والتشخيص : تعيش القصيدة من أجل تعليقات كاتبها . وكما يقول بايرون :

هذه الحكاية لم تقصد للسرد
لكنها مجرد قاعدة شاهقة وهمية
لبناء أشياء عادية في أماكن عادية

ظرف هذه القصيدة يلمع بشكل ثابت ولكن غير متواصل . واحتقار بايرون للرياء والاحتشام المتطرف المتكلف ، ثم مقته الشديد الحقيقي للتشوه ، ورأيه المتقزز في الأصنام الاجتماعية سواء كانت محافظة أم شعبية ، كلها أمور تستحق أن نحصل عليها . القليل من الشعراء يمنحنا من المنطق ما منحنا إياه بايرون . ومن وجهة أخرى ، جعلته المعارضة للقصيدة أكثر وعياً لذاته كلما استمر في الكتابة . وإن تقنيته في استعماله المدروس لما هو تافه ، ورفضه المقصود لأن « يصبح ميتافيزيقياً» — أي ملاحقته لأي فكرة فيما وراء مرحلة رد الفعل البدائي — جعلت قصيدته تحافظ باصرار على مستوى واحد . أما الآفاق الواسعة المبدعة التي وعدنا بها (منظر بانورامي للجحيم أثناء التدريب)

فلا تتبلور . وما ان نصل إلى نهاية القسم الرئيسي السادس عشر حتى نشعر بمجرى غني لا ينضب ولكنه يصبح ضحلاً بالتدريج . وبما أن دون جوان ليست قصيدة دون جوان ولكنها قصيدة بايرون ، فلم يكن ممكناً أن تنتهي بوفاة موجدها بل هي تترك فقط أو تنقطع . ولقد سبق وان عالج بايرون النهاية الموزارتية للقصة على طريقته الخاصة في مانغريد .

أما رؤيا يوم الحساب فهي أكثر قصائده ابتكاراً ، ولذا فهي أكثرها تقليدية . وهي أظرف قصائده ولذا فهي أكثرها جدية . مجمل القول ان ساوثي ، موضع سخرية بايرون المفضل من بين شعراء البحيرات ، قد أصبح شاعراً للبلاط الملكي ، وأن آراءه السياسية ، كآراء كولردج ووردزورث ، قد تحولت من لبرالية مبكرة إلىتوريّة « Toryism » راضية عن نفسها أشد الرضى . ولدى وفاة الملك ، قام ساوثي بصفته شاعر البلاط ، وبناء على نصيحة خاطئة ، بتأليف « رؤيا يوم الحساب » واصفاً فيها تمجيد الملك ودخوله إلى الجنة — ذلك الملك المتلعثم الغبي ، العنيد الذي كانت نهايته الجنون والعمى ، والذي خلال حكم دام ستين عاماً ضيّع أميركا ، ثم عادى ارلنده ، وجعل البلاد تخوض أطول وأشنع حرب في تاريخها ، ثم تنتهي في حالة يائسة من التعاسة المحلية والكبت . لم يكن جورج الثالث مسؤولاً شخصياً عن شرور حكمه . الا أن الملكية في تلك الأيام لم تكن عبارة عن اظهار الفضيلة الطبقة الوسطى كما هي الآن ، لذا كانت أقل شعبية وأكثر عرضة للهجوم . وان تمجيد ملكٍ متوفي ، بشكل أدبي ، هو ذو أصل كلاسيكي . كذلك الحال بالنسبة للمحاكاة الساخرة . وقصيدة بايرون تدخل في تراث السخرية اللامعة التي وصف فيها سنيكا دخول الامبراطور كلوديوس إلى الجنة .

لاريب أن آراء بايرون الدينية كانت غير عادية في زمانه . ولكن إذا أردنا أن نعبر عنها في معادلة فانها كما يلي : يجب أن يبتديء مفهومنا عن الله بأفضل تصوراتنا عما يمكن أن يفعله الانسان . الديانات التي تثير القسوة وتنمي الغرور أو تعزو القسوة والغرور إلى الله ما هي إلا خرافات . وفي السماء والأرض مثلاً ، الإله البعيد عن الأنظار الذي يقرر الفيضان في نهاية المطاف ، هو أدنى خُلُقاً من أي مخلوق بشري يتسبب في غرقه . وفي رؤيا يوم الحساب يظهر بايرون أوجه الاختلاف بين ساوثي المتملق الذليل وجون ولكس ، الذي حارب الملك جورج بشدة طيلة حياته ، والذي عندما شجعه الآخرون على الاستمرار في اضطهاده بعد موته ، اكتفى بالقول :

لا أحب أن أنبش القصص القديمة ، إذ أن
سلوكه لم يكن إلا طبيعياً بالنسبة لأمير

وهذا موقف إنساني لائق ، لذا فلابد أن يكون هذا أقل ما نتوقع صدوره من الله . وهكذا فان الشاعر يودع الملك العجوز المسكين « مردداً المزمور(١) المائة » .

III

فيما عدا شكسبير ، ربما كان لبايرون تأثير خارج انكلترا أقوى من تأثير أي شاعر انكليزي آخر . وفي الأدب الانكليزي ، مع أن بايرون مصنف دائماً مع الشعراء الرومانسيين ، الا أنه رومانسي فقط لأن بطله البايروني شخص رومانسي : وكما رأينا ، لم يشارك بايرون الشعراء الرومانسيين في تقنيتهم . لكنه في القارة ، كان كبير الرومانسيين

(١) أحد الأناشيد والصلوات الدينية التي يتألف منها سفر المزامير — المترجمة

في الأدب الحديث ، ولا مجال للتفكير بثقافة القرن التاسع عشر الأوروبية دون بايرون ، تماماً كما لا يمكن التفكير بتاريخ لها دون نابليون . وقد انتشر سحر بايرون في كل مكان — من رسم ديلاكروا الزيتي إلى موسيقى بيرلويز ، ومن شعر بوشكن إلى فلسفة نيتشه . ولولا البطل البايروني لأصيبت القصة الحديثة بالفقر المدقع : إذ استعمله كل من بلزاك ، وستندال ودستويفسكي في أدوار رئيسية . وفي الجو السياسي الأكثر تقدماً في انكلترا ، كان بايرون مجرد هويغي فكري ، بينما كان في اليونان وايطاليا ثورياً محارباً من أجل الحرية . كان في شاعريته أشبه بمازيني أو بوليفار . وكان مثلهم لا يؤمن بالمساواة بين الطبقات .

وهو القائل :

أود للناس أن يتحرروا
من الجماهير ومن الملوك — منك ومني

بين القراء الانكليز ، لم تستطع شهرة بايرون الرومانسية والوجدانية أن تجاري شهرته كهجّاء . ولكن من الخطأ القبول بتأكيد نسمعه اليوم كثيراً ، وهو أن بايرون يكاد يكون عديم الأهمية لولا قصائده الهجائية وخطاباته ، والواقع أن مقداراً كبيراً من التقليد لبايرون والاستعمال له قد حدث أيضاً في الأدب الانكليزي ، سواء كان ذلك متعمداً أو غير متعمد ، بشكل مباشر أو غير مباشر ، وجميعه تقريباً يتعلق ببايرون الرومانسي . ملفيل (الذي نجد بطله اسماعيل في خط قابيل) ، كونراد ، همنغواي ، ا ، و ، هوسمان ، توماس وولف ، د . ه . لورنس ، و . ه . أودن — هؤلاء الكتاب جميعاً لا يشتركون في شيء سوى استعمال شخصية بايرون .

وأهم سبب للتأثير العظيم الذي أحدثه بايرون هو أن كان مبشراً

باستعمال نوع جديد من الاحساس . لقد افترض الشعراء لقرون عديدة تسلسلاً في الطبيعة ، ومبدأ أخلاقياً مبيتاً فيها . بالنسبة لدانتي ، وشكسبير ، وملتون كانت توجد مرتبة في القمة للعدل الالهي : تتلوها مرتبة للطبيعة البشرية المميزة بشمولها للعلم والمنطق والقانون . ثم مرتبة ثالثة من الطبيعة المادية ، التي كانت عادة محايدة أخلاقياً والتي لم يستطع أن يتكيف الانسان معها كما فعل الحيوان . ثم مرتبة دنيا من الاثم والفساد . هذه السلسلة من المراتب توافق تعاليم الدين والعلم على حد سواء . ولكن منذ روسو فصاعداً ، يحدث تغيير عميق في الهيكل الثقافي للفنون . الانسان كما يعتقد الآن ، ناتج عن طاقة الطبيعة المادية ، وبما أن هذه الطبيعة هي أدنى من البشر من حيث الاخلاق والذكاء والقدرة على المسرات ، لذا فان أصل الفن هو أمر متضارب أخلاقياً ، وقد يكون شيطانياً : والبطل البايروني الذي يعتبر ، شأنه شأن مانغريد ، الكبرياء ، وقلة التعاطف مع البشرية ، والاثر الهدام حتى في العلاقات الغراميه ، أموراً ملازمة للنبوغ ، يضع هذا المفهوم الجديد عن الفن والحياة على حد سواء في قالب مسرحي أكثر حيوية من أي شيء آخر في ثقافة ذلك الزمن . لذا فاننا لا نبالغ حين نقول إن بايرون أطلق عاملاً رئيسياً في الطاقة الابداعية للثقافة الحديثة .

ومن طرف آخر ، مع أن أثر بايرون المباشر في بلاده كان عظيماً جداً دون شك ، إلا أنه كان مقيداً بأمور عديدة — بالحساسية تجاه أخلاقيته ، ويرفض تمييزه عن أبطاله المتكلفين ، ثم بالشعور أنه كان يفتقر إلى الفضائل الأكثر صرامة ويكتب بغبطة أكبر وآلام أقل مما ينبغي. والقسم الرئيسي الأول من دون جوان يدور حول الاحتشام المتكلف العصبي للمدعوة دونا آينز ، والتي لا يدهشنا أن تكون زوجة بايرون هي نموذجها الأصلي . لكن دونا آينز كانت بريطانيا أيضاً . كانت آثار

الأرستقراطية الملكية آخذة في الزوال ، وقد بدأ يندفع مد أخلاقية الطبقة الوسطى . وكان العصر الذي يدعونه بالفكتوري سائراً في طريقة ، بمكتباته المتداولة ، وعادته في القراءة الجهرية لحلقات كبيرة عائلية ، وميله إلى عدم الضحك اطلاقاً على أمور تمت بأي صلة إلى البذاءة ، بما اعترف بايرون بكآبة في أقسامه الافتتاحية :

يُصَرِّح الناشر حقاً
إن الجَمَلَ أسهل مروره من خرم الإبرة
من أن تتقبل العائلات هذين القسمين

وقد ظهر حاجز أكثر أهمية وهو الافتقار إلى أي شعور بالارتباط الاخلاقي في دون جوان ، كما ذُكر سابقاً . ومع نمو الامبراطورية البريطانية ، وتزايد عدد الشعراء والمفكرين المنادين بدعوات جهيرة لأداء الواجب ، بدا هذا الانعزال غير ملائم ، سوى أن بايرون أخذ بيده زمام الأمور من دون جوان ، ومات من أجل القضية في اليونان ، وفي سارتور ريزارتوس ختم كارلايل الرأي المتأخر عن بايرون ، كشاعر خاض مرحلة كئيبة من الانكار والتحدي ، يقوله : في البداية « لا الأبدية » ثم انتقل بعدها إلى « وسط من اللامبالاة » ولكنه لم يتجه أبداً إلى « النعَمَ الأبدية » النهائية . من أجل هذه المرحلة الأخيرة قال كارلايل موصياً : « أغلق بايرون ، وافتح غوته . »

إلا أن كارلايل لم ينجح في إقفال بايرون . وعندما انطلق ليحقق مفهومه عن الرجل العظيم ، فان ما انتجه فعلاً كان عبارة عن تبسيط للبطل البايروني . لو رأى مؤلف « القرصان » بطل كارلايل مرتحلاً « «يرافقه الهول والروعة ، ويواكبه كبار الشياطين وكبار الملائكة ، لرفع حاجبيه سخرية . » إن هذا الاتجاه نحو الحط من قدر بايرون دون

التفوق عليه قد حدث أكثر من مرة . وان برنارد شو في مقدمته لمسرحيته دون جوان ، والإنسان والإنسان الأمثل Man and Zuperman صرف النظر عن دون جوان بايرون على أنه مجرد « متشرد إباحي » . إلا أن بايرون دون ريب قد سبق فكرة شو الرئيسية عن أن المرأة تأخذ دور القيادة في العلاقات الجنسية ، وأن دون جوان لذلك هو الضحية والمطارد في آن واحد . كلا ، لن يبقى بايرون مغلماً . ومن الأفضل أن نفتح إذ عندما نفعل ذلك نجد رأياً أكثر تحرراً من بايرون كان غوته مأخوذاً بسحر بايرون ، الذي أهداه كتاب ساردنا بلوس . وقد أشار غوته إليه في الجزء الثاني من فاوست على أنه يوفوريون ، وهو نوع من الرمز لآيروس الذي كان انفغاله من أجل الحرية ، رغم كونه مدمراً للذات ، عبارة عن قبول بالحياة أيضاً لأنها ببساطة كانت موجودة هناك ، ولا شيء يجبره على تبرير وجودها لأن أمراً كذلك يعني غالباً الشك بقيمة هذا الوجود .

لم نتخلص بعد من العوائق النفسية لحرية التعبير التي عانى منها القرن التاسع عشر تجاه بايرون . فالاصطلاح المتكرر في القرن العشرين هو « عدم نضجه » مما يكرس رأي كالايل عن بايرون أنه سيفقد الكثير مع الزمن . وتخطر ببال الانسان ملاحظة بيتس النافذة أننا لا نرضى أبداً بنضج هؤلاء الذين يعجبوننا في شبابنا . وحتى هؤلاء الذين لم يُعْجبوا ببايرون في شبابهم قد جربوا قسطاً كبيراً من البايرونية في تلك المرحلة . لا ريب أن هناك شيئاً من الشباب في البطل البايروني ، ولسبب من الأسباب نشعر أننا نأخذ موقف الدفاع عن شبابنا أكثر من طفولتنا . وأننا أكثر خجلاً من محبة شاعر أسر مخيلتنا الشابة . وإذا استبدلنا كلمة « شاب » باصطلاح « مراهق » المحمل بالمعاني فإننا نرى مقدار انغراس هذا الشعور في داخلنا .

بين المفكرين نجد أمثال ساوثي ، ممن يقومون بلفتات ليبرالية قليلة في شبابهم كي يهدئوا ضمائرهم ، ثم ينغمسون في دكتاتورية منتشية طيلة حياتهم الباقية . هذا النوع أكثر من الوع البايروني الذي يستمر في خيرته ازاء الأسئلة غير المجاب عليها ، والأمور الشاذة البسيطة ، والذي يبذر النكات دون شعوره بالمسؤولية ، ويقف في مواجهة المجتمع ، ويحترم سلطة مزاجه الخاص — باختصار يحافظ على صفات شبابه الثائرة ، غير المتسمة بالاحترام ربما يكون من الخطر أن نقتلع المراهق من داخلنا ، كما هو من الخطر أن نقتلع الطفل . وفي أي حال ، يجب الحصول على ذلك النوع من التجربة الشعرية الذي يمثله بايرون ونحن شباب . فربما تمتصها فيما بعد تجارب أكثر تعقيداً . ولكن إذا تجاهلناها أو نبذناها فان ذلك يعني افقار كل ما تحصل عليه .

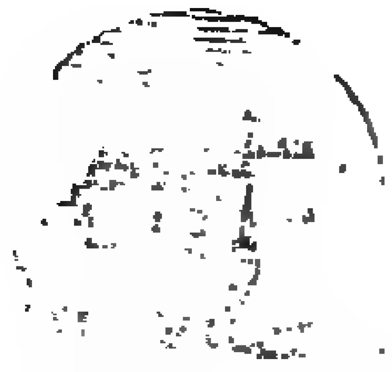
* * *

III

اميلي دكنسون

ولدت إميلي دكنسون في أمهرست ، ساتشوست ، في وادي نهر كنتيكت عام ١٨٣٠ . وتوفيت في البيت الذي ولدت فيه . وتكونت أسفارها خارج الاقليم من رحلة واحدة إلى واشنطن وفيلادلفيا ، ومن رحلتين أو ثلاث إلى بوسطن وكمبردج . ونظراً للجهود الكبيرة التي بذلها جدها فقد حصلت أمهرست مؤخراً على أكاديمية كانت إميلي تتردد عليها ، وبعد ذلك أوجدت فيها كلية . مثل هذه البلدة كانت تقدم نموذجاً مثالياً للمجتمع الاميركي في القرن التاسع عشر ، يفوق تأثيره تأثير أي أونيدا أو أي مزرعة بروك . كانت عالماً صغيراً بحد ذاته ، توازنها الاقتصادي جيد إلى درجة الاكتفاء الذاتي تقريباً . ثقافتها إقليمية ولكنها ذات طابع ديني وفكري قوي . وقد نمت ثقافتها الفكرية بنمو الكليه . وخلال حياتها استطاعت إميلي دكنسون أن تقول ما قالته وهي في السادسة عشره : « لا أعرف أي شيء عن مشاكل العالم أكثر مما يعرفه مغشيٌ عليه بما يجري حوله . » وقد كانت قدرتها هذه على إبعاد كل ما يحوطها عن مجراها المألوف تعود إلى حد كبير إلى التماسك الاجتماعي لبيئتها .

كان الشعور العائلي قوياً جداً بين أفراد عائلة دكنسون . ولم تتزوج



إميلي ولا أختها لافينا الأصغر منها ولم تتركا البيت . أما الأخ الأكبر أوستن ، فقد التحق بكلية الحقوق في هارفارد ، حيث قذفته اميلي بوابل من رسائلها المحبة مخبرة اياه مقدار ما يفتقدونه . وبعد ذلك عاد إلى أمهرست ليمارس القانون . وقد أشيع أن قوة التملك لدى الأب أبقت ابنتيه بجانبه كي يلبيا رغباته المنزليه . قد لا يكون هذا صحيحاً . أما صورة الكمال الذاتي المخيفة التي كان يوحي بها ، والتي جعلت ابنته تقول حين موته : « كان قلبه صافياً ومخيفاً ،ولا أظن أن قلباً مثله يمكن أن يوجد . » فربما نمت تدريجياً ، إذ أن تعليقاتها الشابة في رسائلها إلى أوستن تبدو عادة طفولية . وهكذا « يجلس الوالد والوالدة في مكانهما الظاهر في غرفة الجلوس ، وهما يقرآن فقط الصحف التي يتأكدان تمام التأكد من أنها خالية مما له علاقة بالجسد . » ولم تكن قريبة من والدتها إلا في سنواتها الأخيرة . أما زوجة أوستن ، سوزان غلبرت ، فكانت شخصاً آخر أحبته كثيراً رغم الكثير من التوتر والانفجارات العلنيه بينهما في بعض المناسبات . وقد ارسلت اميي إلى سو ، من فوق السور الفاصل بينهما حوالي ثلاثمائة قصيدة . هذا بالإضافة إلى الرسائل والحكم والهدايا ورموز أخرى للمحبة .

في السابعة عشرة ، تركت اميلي أكاديمية امهرست ، وذهبت إلى كلية أو معهد ماونت هوليوك العالي كما كان يدعى حينئذ ، وعلى بعد بضعة أميال من سارث هادلي . كان النظام هناك شديداً ولكنه إنساني . ويبدو أنها تمتعت باقامتها هناك رغم التوجيه الديني ، إلا أن والدها سحبها من الكلية بعد سنة . لذا فان إميلي كشاعرة حصلت على القليل من التعليم الرسمي . ومن غير المحتمل أنها درست لغة غير لغتها . كانت تعرف الكتاب الديني (لا إرادياً) ، وكانت تعرف شكسبير ، وكانت

تعرف الاساطير الكلاسيكية ، واهتمت اهتماماً كبيراً بالكاتبات المعاصرات وخاصة اليزابيث براونتج ، وجورج اليوت ، وآل برونتي ، والاشارات التي وردت في خطاباتها المبكرة كانت إلى شارلوت . إلا أن « اميلي برونتي العملاقة » كانت تسكن خطاباتها المتأخرة . أما دكنز وروبرت براونتج فيظهران في اشاراتها الضمنية الأدبية النادرة ويوجد صدى أو اثنان من تنيسون . ومن الكتاب الاميركان الأكثر جدية ، كانت مطلعة على اميرسون وشيء من ثورو وهوثورن . وكان موجهاها الأدبيان الرئيسيان كلا من قاموسها وكتاب تراتيلها . كما كانت تملك مجموعة واسعة من المفردات بالنسبة لشاعرة محدودة الموضوع . ومعظم مقاطعها الشعرية ، كما أشير مراراً هي مقاطع التراتيل العادية المكونة من التفاعيل التالية : ثماني ست ـ ثماني ـ ست أي « الوزن العادي » ثم : ست ـ ست ـ ثماني ست ، أي « الوزن القصير » الذي كان يتكرر لديها بشكل خاص .

يبدو أن الأشخاص المبدعين غالباً ما يتطلبون أنواعاً معينة من الحب أو الصداقة التي توضح لهم العلاقات أو الصراعات البشرية التي يتعلق بها عملهم . فشاعر في أيام شكسبير مثلاً ، لا يستطيع تأسيس عمله دون « حبيبة » يقسم لها بالاخلاص الأبدي . مع أن حبيبته هذه لا تلعب إلا دوراً بسيطاً في حياته الواقعية . ونادراً ما كان لها أي علاقة بزواجه . كان يبدو أن إميلي دكنسون كانت بحاجة إلى رجل أكبر منها سناً في حياتها ليمثل دور « المعلم » أو « السيد » مستعملين تعابيرها الخاصة ، كي يجعلها على تماس مع صفات لم تعترف بحوزتها وهي التماسك الفكري ، الحس الاجتماعي ، معرفة العالم ، المعتقدات الحازمة والراسخة . وكان بنجامين ف . نيوتن ، وهو محام تمرن على يد والدها « معلمها » الأول بشكل واضح . ولم تحفظ رسائلها إليه . إلا أنه أيقظ

ميولها الأدبية ، ووسع آفاق ثقافتها ، وربما منحها فكرة أكثر تحرراً عن دينها — على أي حال فهي تشير إليه « كصديق ، علمني الخلود » . ومات في عام ١٨٥٣ قبل أن تبدأ إميلي كتابة الشعر جدياً .

بعدئذ جاء تشارلز وادسورث ، رجل دين برسبتاري ربما سمعته عن رحلتها إلى فيلادلفيا ، ورغم كونه متزوجاً حسن السمعة وفي أواسط عمره ، إلا أن علاقتها به ، على ما يبدو ، كانت الحب العظيم الوحيد في حياة الشاعرة . ومن غير المحتمل أن يكون الحب الذي يمكن أن تقدمه إليه من النوع الذي يتعارض مع زواجه أو مكانته الاجتماعية . إلا أن بعض النسخ الحزينة لرسائل موجهة إلى « سيّد » إذا كان المقصود بها وادسورث ، تكشف بعض الضجيج في مشاعرها . في عام ١٨٦٢ قبل وادسورث دعوة للعمل في كنيسة سان فرانسيسكو — وقد تسبب هذا الانتقال بصدمة عميقة للشاعرة لأسباب تستطيع تخمينها — ومرة أخرى نجد أن الرسائل لم تبق موجودة . أصبح اسم الكنيسة كالفاري التي ذهبت إليها ، مركزاً للدراما من الضياع والنكران تصبح فيه الشاعرة « امبراطورة كالفاري » وعروساً في زواج سري تبعه الانفصال فوراً بدلاً من الاتحاد .

لكن أياً كانت مشاعرها تجاه وادسورث ، لم يكن له سوى أهمية روتينية في شعرها الذي أخذ يشكل الآن الاهتمام الرئيسي في حياتها . في سنواتها الأولى لم تكتب الا رسائل وبطاقات في عيد القديس فلنتين ، بقي منها مجهوران مبكران ومتقنان جداً . وفي أواخر الخمسينات من القرن التاسع عشر ، بدأت تكتب الشعر باستمرار ، حازمة قصائدها المنتهية في رزم صغيرة ومرسلة في بعض الأحيان نسخاً منها إلى سو ، أو واضعة إياها ضمن رسائل إلى مراسلين لها آخرين . وبالاضافة إلى النسخ النظيفة ، توجد نسخ مسودة ومكتوبة بعجلة على أي شيء في

متناول اليد — مرة على ظهر دعوة إلى احتفال ما أرسلت إليها قبل ست وعشرين سنة تقريباً . يبدو أن الحافز لكتابة الشعر لديها كان يهجم عليها كالفيضان ، إذ أن القصائد التي كتبت أو نسخت عام ١٨٦٢ وحده كانت بمعدل واحدة في اليوم . بعد رحيل وادسورث احتاجت اميلي إلى « معلم » جديد بالحاح ، وكان في هذه المرة ناقداً أدبياً : إذْ أحببت إميلي مقالاً كتبه توماس هغنسون في الاطلنطي الشهرية Atlantie Monthly فأرسلت رسالة إلى الكاتب (رقم ٢٦٠) واضعة بطاقتها وأربع قصائد سائلة إياه رأيه إن كان شعرها « حيّاً » و « معبّراً » . كان هغنسون رجل دين يونيثارياً (١) إلا أنه هجر عمله في الكنيسة كي يكرس نفسه للكتابة . وكان على وشك تنظيم فرقة من الزنوج لتحارب في الحرب الأهلية (ومن هذه الحادثة جاء لقبه الأخير الكولونيل هغنسون) .

كان هغنسون ناقداً ذا نفوذ ، لذلك كان هدفاً طبيعياً للشعراء الهواة الذين كانوا يتظاهرون أنهم يريدون رأيه الصريح في عملهم مع أنهم كانوا في الحقيقة يريدون نصيحته في كيفية النشر . في الحال رأى الرجل أن إميلي دكنسون أكثر جدية من ذلك ، إذ قالت بصراحة أنها تود أن ينقد عملها بتطبيقه الأسس الأدبية التي كان مطلعاً عليها ، والتي ستضلله حتماً . إلا أنه أدرك ، ربما أسرع منها ، انها لم ترغب بانتقادات محددة لقصائدها ، ولم تكن مستعدة لتغييرها لأي سبب كان . كما أنها لم تكن مهتمة بالنشر ، كما أفهمته . كل ما أرادته هو الاتصال بقارىء يتعاطف معها ، له ذوق مطلع ومعرفة بعالم الفكر والعمل . لقد أشبعت ثقتها به غروره ، فأجاب بتهذيب لا يفتر على طلباتها اللطيفة

(١) أحد أفراد طائفة مسيحية ترفض التثليث وتؤمن بوحدة الله — المترجمة

اللجوجة بأن يكتب إليها . ربما كانت تبالغ عندما قالت له أنه أنقذ حياتها . ولكنها لم تقلل من شأن مساعدته لها . كما يجب أن لا نفعل ذلك نحن . وفي نفس الوقت لم تقع أبداً في حب هغنسون . اذ كان موقفها تجاهه موقف تقديس ممتزج بالانعزال الساخر .

بعد عام ١٨٦٢ أصبحت الشاعرة تدريجياً أشبه بناسكة مرتدية الأبيض ، إشارة واضحة إلى نكران الذات المنبثق عن دراما « كالفاري » داخلها . وفي العقد الأخير من حياتها ، لم تغادر بيتها أبداً بل رفضت رؤية الغرباء ، وجعلت بيتها وحديقتها حدوداً لتجربتها . وقد امتصت رسائلها القصيرة حياتها الاجتماعية تماماً . إذ كانت ترسل هذه الرسائل إلى أصدقائها وجيرانها . وكانت هذه أحياناً مشتملة على قصائد وأحياناً أخرى مرفقة بهدايا صغيرة من الأزهار والفواكه . كانت تنتظر أن يكون أصدقاؤها مهذبين ومتسامحين فكان معظمهم عند حسن ظنها ، إذ قدروا رسائلها الموجزة الغامضة واحترموا عزلتها . ولم يسيئوا فهم النية الحسنة والمحبة في رسائلها مهما كانت ملتوية في تعبيرها . لكن يشعر الانسان بالطابع الشرقي في طريقة حياتها : فالانعزال ، والحاجة إلى « معلم » ، واستعمال قصائد قصيرة كشكل من الاتصال الإجتماعي أمور قد تبدو طبيعية في الثقافات العليا في الشرق الأقصى مهما نجدها غريبة عن ثقافتنا . وحتى ثقافتها كانت ثقافة لم يهدم الهاتف بعد توازنها التقليدي بين الكلمة الملفوظة والكلمة المكتوبة .

من بين أصدقائها ، كان البعض ، بغض النظر عن هغنسون كتاباً معروفين في أيامهم . كانت مولعة جداً بصموئيل باولز ، محرر الجمهوري Republican في سبرنغفيلد . وهذه من أكثر الصحف المحلية حيوية في انكلترا الجديدة ، كما تمثل نوعاً من الصحافة المترابطة ترابطاً يكاد يكون مندثراً تماماً في وقتنا الحاضر : أما هيلين هنت جاكسون

التي ولدت في نفس العام الذي ولدت فيه اميلي دكنسون وكانت زميلة طفولتها في اللعب ، فقد عادت إلى حياتها من جديد في أيامها الأخيرة . وكانت السيدة جاكسون تلميذة هغنسون أيضاً ، ألفت القصة الرومانسية الهندية رامونا وقصص ساكس هولم . ومهما يعني هذا للقاريء المعاصر ، فقد كان يعني في أيامها أنها كانت في قمة الشجرة الأدبية . وقد استعملت روايتها اختيار ميرسي فلبرك وقصة أخرى قصيرة ، لنشر شيء من العلاقة الغرامية المخنوقة لإميلي دكنسون . كما أخبرت اميلي انها شاعرة عظيمة وانها كانت تسلب جمهورها حقه باقتناعها عن نشر شعرها . أخيراً ، وبعد محاولات جاهدة ، وافقت على نشر قصيدتها « النجاح يعدّ أجمل شيء » ضمن مجموعة من الشعر المجهول المصدر . وقد سميت هذه المجموعة قناع الشعراء وظن كثير من القراء أن كاتبها هو أميرسون .

في العقد الأخير من حياة اميلي دكنسون ، أصبح صديق والدها القاضي أوتيس . ب — لورد أرملاً كما نضجت صداقته مع الشاعرة وتحولت بسرعة إلى حب . ومع أن الرسائل اختفت كالعادة ، الا أننا لا نزال نحتفظ بمسودات قليلة للرسائل الموجهة إليه بين أوراقها ، مما يجعل الأمر حقيقة لاريب فيها . بعد عيشتها على هذه الطريقة ، كان التكيف المطلوب للزواج أمراً هائلاً بل مستحيلاً . إلا أنها كانت تحبه حباً شديداً ، مما يبين أن حياتها المنعزلة كانت من اختيار مزاجها وليست تكريساً . لم تكن راهبة ، حتى ولو سمت نفسها « راهبة متمردة » . يقال لنا ان الادراك الانساني الواعي هو انتقائي جداً وقدير جداً على إبعاد ما يهدد توازنه . فالناس « الأقوياء » ورجال الأعمال هم هؤلاء الذين يعمل لديهم الادراك بشكل يمكنهم من توقع ما سيحدث : ويصبحون أقوياء بحكم العادة ، وبحكم مواجهتهم المستمرة للاستجابة

المتوقعة . أما الامكانات المبدعة فتتواجد مع ظلال من الوعي أكثر رقة وغموضاً . لذا فانها تترافق غالباً مع شيء من الضعف الجسدي أو النفسي . كان إدراكها الحسي مباشراً إلى حد كان يمتص طاقتها جميعها ، أو كما تقول : « إن مجرد الشعور بأننا نعيش هو مصدر سعادة لنا » :

أن تكون حياً هو القوة
بل الوجود — بعينه —
— دون أي مهمة أخرى

إلا أنها أدركت أنه يوجد خطأ وتوجد نشوة أيضاً في استجابة حساسة كهذه . « لو حصلنا على شعور جوهري بتعريف للحياة » ، كما تقول « لأصيب أكثرنا هدوءاً بالجنون » . ولو عكسنا عبارة معروفة عن لويس كارول ، لقلنا إن كان عليها البقاء في مكان واحد كي يتسنى لها مواصلة الجري . فشدة احساسها العادي لم تترك لها إلا القليل من الحس الاحتياطي كي تصرفه على الحياة الاجتماعية .

وفي حياة منعزلة كهذه ، كان محتماً أن تكون الأحداث الرئيسية هي وفاة الأصدقاء . لقد أصبحت اميلي دكنسون كاتبة منتجة لرسائل عزاء قصيرة . إذ مات والدها ووالدتها وابن سو الصغير جلبرت (الذي قتلته حمى التيفوئيد وهو في الثامنة من عمره) . ثم باولز ووادسورث ولوردو هيلين جاكسون . وكلهم توفوا في السنوات القليلة الأخيرة من حياتها . في باكورة عام ١٨٨٣ أصيبت بانهيار عصبي فعلقت قائلة : « إن حزن هذه السنوات العديدة هي الكارثة التي تلاحقني » . بعد سنتين بدأ معها مرض أشد . في الأسبوع الثاني من أيار ١٨٨٦ كتبت إلى ابنتي عمها لويزا وفاني لوكروس :

ابنتي عمي الصغيرتين
اقد دعيت إلى الرجوع
إميلي

ثم توفيت بعد أيام قلائل .

إن حياة يصبح فيها موت كلب أو زيارة غير متوقعة من وادسورث أموراً بارزة ليست حياة هادئة فحسب بل حياة مطموسة بعناية . يوجد شعراء — من بينهم شكسبير — ممن تابعوا سياسة ابعاد حياتهم عن القراء . وبما أن الطبيعة البشرية هي على ما هي عليه ، فان هؤلاء الشعراء هم بالذات من يُقرؤون بشغف من أجل الاشارات الضمنية إلى سيرة حياتهم . واننا لنجد اميلي دكنسون في قمة عطائها إذا بحثنا في سفرها عما أبدعه خيالها ولم نبحث عما توحي به الأحداث . فعندما كتبت وهي واقعة تحت سحر أحلام يقظة محارب (١٨٥٠) Reveries ofa Bachelor لآيك مارفيل ، والذي كان كتاباً مفضلاً لديها :

كثيرون يجتازون الراين
في قدحي هذا
يرشفون هواء فرانكفورت العتيقة
من سيكاري البني

يكون القاريء حراً في التفكير لو أنه استنتج أنها كانت حقاً تدخن السيكار . وهذا ليس أبعد منالاً من كثير من الاستنتاجات المتعلقة بحياتها . إذ يحق للشاعر أن يتكلم بعدة أصوات ، ذكرية ، أنثوية أو طفولية كي يعبر عن أمزجة مختلفة وكي ينمي تجربته في القراءة أو الحياة على نحو ابداعي لا ينم عن أي شبه بالتجربة الأصلية . وكما

صنعت مفهومها جميعه عن الطبيعة من خلال النحل وطائر المرراح (١) وورود حديقتها ، فانها شكلت دراما حياتها ، المؤلفة من الموت والخلود ، الحب والنكران ، النشوة والمعاناة من حوادث صغيرة جداً في حياتها . لكننا إذا قرأنا رموزاً حياتية حيث يجب أن نقرأ الشعر فان ذلك بالذات يكون نوعاً من السوقية الذي كان يجعلها تخشى النشر وتصفه كشيء قذر . أما تعليق هغنسون على « لياليها الهائجة » أن « الخبيث » قد « يقرأ فيها أكثر مما حلمت بوضعه هناك تلك الراهبة العذراء »فيبين أن التخمينات العفوية عن مشاعر العذارى الجنسية هي أقدم بكثير من تعميمات فرويد . لكن كلما ذكرت هذه التعليقات تكون غير مؤهلة لنقد أدبي .

من الصعب ذكر أي شاعر آخر في تاريخ اللغة الانكليزية له هذا الاهتمام القليل بالأحداث الاجتماعية أو السياسية : كانت الحرب الأهلية بالنسبة لها « ملتوية » وخارج دائرتها ، وخطابها الوحيد المتذمر حقاً يصف رد فعلها تجاه امرأة أخبرتها انها يجب أن تستعمل مواهبها لمصلحة الانسانية . ثمة في شعرها قصيدة أو اثنتان وطنيتان ، الا أنهما لا تكشفان عن أي نقاوة في البصيرة . « عملي هامشي » قالت لهغنسون . إذ كان اهتمامها منصباً فقط على ما تشعر أنه بامكانها الإحاطة به . ومن الخواص المميزة للشعر الغنائي أنه يدير ظهره للقاريء : يتظاهر الشاعر الغنائي انه يخاطب بانتظام محبوبته أو صديقته أو الله ، أو أن يخاطب نفسه أو يخاطب شيئاً في الطبيعة . مع ذلك فان الشعر الغنائي يميل إلى خلق جمهور حميم ينتقيه بعناية كبيرة ، كما فعلت غنائيات وقصائد شكسبير الغرامية التي تداولها الأصدقاء مخطوطة باليد قبل أن تصل إلى المطبعة . بالنسبة لاميلي دكنسون كان الشعر شكلاً من المراسلة

(١) طائر أميركي من الطيور القواطع أو المهاجرة معروف بتغريده المرح — المترجمة

الخاصة : « هذه رسالتي إلى العالم » هو ما تقوله في شعرها ، وتصنف الانجيل على أنه « الرسالة . . . التي كتبها المنقذ إلى جميع البشر » . مثل هذه الرسالة تشكل بالنسبة لإميلي دكنسون النوع الحقيقي الوحيد للمجتمع البشري ، ألا وهو حفنة صغيرة من الأصدقاء المتحدين بالمحبة والتفاهم . « انني مسرورة لحاجتك إليّ » كتبت إلى باولز

بزهرة ، برسالة
بحب ذكي —
إذا لَحَمْتُ مسماراً باحكام
يشتد تماماً ويعلو
لا تهتم بسنداني اللاهث !
لا تهتم بالراحة !
لا تهتم بالوجوه القاتمة السوداء
وهي تطرق الحديد !

II

لدى وفاتها كان عدد قصائدها المنشورة . سبع قصائد كلها مغفلة من الاسم ، والبعض نشر دون تفويض منها ، وست منها على الأقل كانت تعتبرها نسخاً محرفة ، غيرها المحررون ليجعلوها أكثر تناسباً مع التقاليد . كان أصدقاؤها يعرفون أنها تكتب الشعر ، ولكن ، لا أحد منهم ، حتى ولا أختها لافينا التي عاشت معها طيلة حياتها ، كانت تعرف انها كتبت ما يقارب ثماني عشرة ألف قصيدة . وقد تركت تعليمات إلى لافينا تطلب منها اتلاف « أوراقها » كما كان متبعاً في ذلك الوقت . لكنها لم تعط تعليمات عن الرزم المكومة من

الشعر التي اكتشفتها لافينا بدهشة شديدة في غرفة أختها . فأخذت الرزم إلى سو طالبة نسخها ونشرها فوراً ، مواجهة الشكوى من طولها وصعوبة العمل بقولها «.لكن هذه قصائد إميلي ! » وقد برهنت سو على كسلها وربما غيرتها . إذ بعد انتظار طويل حُملت القصائد إلى السيدة مابل لوميس تود ، زوجة أستاذ الفلك في أمهرست ، وهي امرأة شابة مؤهلة تأهيلاً عالياً ، كانت تعرف إميلي ، ولنقل ، بالسمع ، إذ حدث مرة انها كانت تعزف على البيانو في منزل دكنسون فتناهى إلى سمعها بعض التعليقات على موسيقاها من الشاعرة التي كانت جالسة خارجاً في القاعة المظلمة دون أن تُرى .

هنا طلبت السيدة تود المساعدة من هغنسون . في باديء الأمر شعر أن من الخطأ نشر قصائد اميلي دكنسون . ربما كان يفكر بالتماسها مساعدته في اقناع هيلين جاكسون بعدم نشر « النجاح » لكنه بالتدريج انتقل من مرحلة المتعة إلى مرحلة الافتتان بما وجده . وقد ساعد على الدعاية لها بكتابته مقالات عنها . وهكذا أصدر محرراها ، السيدة تود وهغنسون ، قصائد اميلي دكنسون عام ١٨٩٠ ، حيث وُزعت مختارات من شعرها في أربع فئات مختلفة وأعطيت أسماء « الحياة » ، « الحب » ، « الطبيعة » وما شابهها . أما القصائد فقد زود دكنسون كلا منها بعنوان من تأليفه . ثم ظهرت مختارات ثانية وثالثة في عامي ١٨٩١ و ١٨٩٦ على التوالي . ومع أن نسخ السيدة تود الأصلية كانت دقيقة ، إلا أنها صقلت بشكل منظم بالنسبة للتنقيط والوزن والقوافي . كما أخذ هغنسون دور القيادة في هذا الأمر في البداية . لكنه مع استمرازه في عمله بدأ يدرك أن تخطي الشاعرة لقواعد الكتابة لم يكن نابعاً من الاهمال أو عدم الكفاءة . وهكذا ، عندما كان منهمكاً في تحضير المجموعة المختارة الثانية كتب إلى السيدة تود يقول : « دعينا نغير أقل ما يمكن تغييره ،

فأذن الجمهور مفتوحة الآن » بما فيها أذنه . لكن في ذلك الوقت كانت السيدة تود قد أصيبت بحمى تحسين الشعر فخاضت المهمة الشاقة في جمع ونشر مجموعتين من خطابات إميلي دكنسون حيث كان عليها أن تدخل في صراع مهذب مع مالكيها ، وبذلك حافظت على الكثير منها مانعة ضياع أشياء يتعذر تعويضها . لكن لم يكن خطأها على الإطلاق ان بعض هذه الرسائل ، وخاصة تلك الموجهة إلى الأخوات نوركروس هي عبارة عن نسخ مبتورة .

بعد ذلك توقف نشر القصائد الأخرى بسبب شجار عائلي غير مهذب على الإطلاق . فقد أصبحت سو غريبة عن العائلة مذ أعطت النسخ المخطوطة إلى السيدة تود . ثم تحولت لافينا ضد السيدة تود بعد وفاة اوستن دكنسون لأسباب شديدة التعقيد يصعب الخوض فيها الآن . كما رفعت دعوى لاسترجاع قطعة أرض أوصى بها أوستن إلى السيدة تود . ولم يجر شيء آخر حتى نحو الجيل الثاني في شخص ابنه سو ، مارتا دكنسون بيانشي وابنة السيدة تود ، ميليسنت تود بنغام اللتين أصدرتا سلسلة من النسخ لكل من القصائد والرسائل بين عامي ١٩١٤ — ١٩٥٠ . وأخيراً وضعت المخطوطات بكاملها في حوزة هارفارد ، وفي طبعة توماس ه . جونسون الدقيقة للقصائد عام ١٩٥٥ وللخطابات عام (١٩٥٨) نجد أن قصائد إميلي دكنسون قد نشرت وفقاً لشروطها الشخصية غير المتساهلة .

لدى ظهور مجلدات السيدة تود ، برزت رغم مساعيها كناشرة ، بعض المراجعات الناقدة المعادية وبعض الشكاوي من افتقار الشاعرة إلى « التقنية » . والمقصود بذلك القوافي المصقولة والأوزان . وصدرت الشكاوى خاصة من شعراء ثانويين أمثال أندرو لانغ من انكلترا وتوماس بيلي الدرتش من أميركا ، اللذين كانا يعزوان أقصى الاهمية والصعوبة إلى

الصفة الوحيدة التي كانا يتمتعان بها . مقابل هذا يمكننا القول إن المجلد الأول وحده ظهر في ست عشرة طبعة خلال ثمانية أعوام . ثم أعيد طبعه بشكل ثابت فيما بعد . أما السيدة تود فقد قدمت محاضرات عن الشاعرة ، وكان بامكانها أن تعطي أكثر من ذلك . لكن لا يمكننا أن نتخيل ان أول مجلد لشاعرة غير معروفة اليوم يمكن أن ينال مثل هذا النجاح ، إلا اذا كان اباحياً . بعضُ الناس كان يحب شعر اميلي دكنسون . ولا يمكننا تجنب الاستنتاج انه في التسعينات من القرن التاسع عشر كانت اميلي دكنسون شاعرة محبوبة حقاً ، ولها جمهورها الخاص رغم ما كان يقولهُ رفيعو الثقافة من الناس ! وهكذا عندما عادت إلى الظهور في العشرينات من القرن الحاضر ، كانت شهرتها واسعة : بشكل غريب. ثم احتضنها رفيعو الثقافة ، ونادوا بها على أنها بشير لكل ما كان يعتبر حديث الطراز في ذلك الوقت كالتصويرية أو الشعر الحر أو الشعر الغيبي وأكدوا على كل ما كان غير تقليدي ، صعباً أو شاذاً في عملها . وكلا المفهومين فيه شيء من الصحة .

الشاعر الشعبي الجيد هو الذي يتقن أداء ما يحاول الكثيرون أداءه بنجاح أقل . واميلي دكنسون ، بالنسبة لآلاف الأشخاص الذين ، نجد معظمهم من النساء ، والذين يصيغون الشعر من مجال محدود من التجربة الابداعية في الحياة والحب والطبيعة والديانة ، ويعيشون دون شهرة ودون معرفة في الأدب أكثر مما تحويه كتبهم المدرسية ، أقول اميلي دكنسون هذه عليها أن تكون الناطقة بلسانهم الأدبي . هي ذات الشعبية أيضاً في استعمالها اللغة بشكل يستند على المفاهيم . إذ أن التعبير الشعبي يميل إلى الأمثال ، والشاعر غير المتكلف هو الذي يحاول عادة أن يضع أقوالاً نثرية في قالب شعري فكاهنة امهرست لا ترتدي اكليلاً تقليدياً : إنها

لاتملك أراضي مسحورة كيتسيه بائسة أو أحراجاً ناعمة تتسونية منخفضة. إنها لا تسحر ونادراً ما تغني . وقد تحدثت السيدة تود عن كثرة مصادفتها قصائد مثيرة لاميلي دكنسون . إلا أن ما يدهشها في عملها هو دائماً نوع من القول المباشر الذي صقل إلى مستوى الظرف أو القول الحكيم . عندما تصف طائراً طنّاناً بأنه « طريق الاضمحلال » أو تقول عن الطائر الأزرق :

إن صوته الحي الضمير سيحوم ثابتاً
فوق التقلبات المزعومة

فانها تستعمل ما يدعوه شعراء القرون الوسطى « باللغة الذهبية اللون » ، كلمات كبيرة ناعمة مجردة طنانه تمتص الصور وتضعها في أفكار وتصنيفات . إنها لا تحاول — كما يفعل د . ه . لورنس — الدخول في جلد الطائر والتماهي معه ، بل تجعل الطائر يتماهى مع الشعور الانساني ذاته . والكثير من قصائدها يبتدىء بتعريف اسم مجرد :

الحسن الداخلي — هو ذلك الظل الطويل — على المرج
النكران — فضيلة ثاقبة
النشر — مزادٌ
لعقل الانسان

ومعظم قصائدها المفضلة موضوع في واحد من أقدم أشكال الشعر وأكثرها بداتية وهو الأحجية أو الوصف غير المباشر لأي شيء . ففي « طريق الاضمحلال » لا يوجد ذكر واضح لطائر طنان ، لأن القصيدة تحاول الامساك بخلاصه شعور الطائر دون أن تذكره . الشيء ذاته يصح بالنسبة للثلج في « ينخل من مناخل رصاصية » وبالنسبة لقطار سكة الحديد في « أحب أو أراه يطوي الأميال . »

مثل هذه الصفات الشعبية في عملها لها صعوباتها الخاصة بها . وتوجد صعوبات أخرى موجودة ضمناً في اسلوبها الغريب . في معظم الوقت لا تستعمل ترقيماً فيما عدا النقطة الممثلة في النسخة الجونسونية بخط أفقي صغير هو عبارة عن نبضة إيقاعية ، كما يشير الناشر ، لا تفيد إلا القليل في حل ألغاز بناء الجملة . وهي أيضاً ترى تفضيلاً غريباً للصيغة المنطوية على الشك والتمني في التعبير والتي تتجلى في عبارات كهذه «ليت الجمال لا يتسبب » وكانت تشعر بكراهية تكاد لا تكود منطقية لاضافة حرف «س» للأفعال المفردة التي تشير للغائب. وتأثير مثل هذه القواعد المنحرفة مزدوج : فهو يزيد من الشعور بطرف الابغرام (١) ويجعل شعرها يبدو بمظهر النبوئي ، وكأن المقولات الحكيمة التي يتكون منها معظم شعرها تأتي مغلفة بالغموض كما تقول :

قل لنا الحقيقة ، قلها بسخرية
فالنجاح يكمن في الدوران

والنتيجة ليست هي النجاح دائماً ، فأحياناً قد نوافق بحماسة:

كم هو قوي الحافز
في عقل ناسك

وأحياناً أخرى نكتفي بالقول مع القبطان في بنيافور Pinafore لدى مواجهته نوعاً آخر من الكلام المأثور : « لا أفهم ما تقصدينه أيتها السيدة الغامضة »

عرضيه للخطر ، فالطلب
لبطاقات تنهيدة

---

(١) الا بغرام : Epigram قصيدة قصيرة تختتم بفكرة بارعة أو ساخرة — المترجمة

يذهل تواضع

المصداقيـــة

أعيديه إلى الطبيعة

فيجد الأسطول المكتئب

كرنفال الرعب

مجرداً من وجبته الرئيسية

كل عصر يملك أفكاراً تقليدية عما يجب أن يكون عليه السفر . في أيام اميلي دكنسون كانت الفكرة عن الشعر انه يجب أن يكون قريباً إلى النثر في قواعده وبناء عباراته . وان مفرداته يجب أن تكون أكثر نقاوة من الكلام العادي . لذا فان روبرت لويس ستيفنسون شعر باساءة بالغة لدى قراءته كلمة « القبعّي » « hatter » في قصيدة لوتمان . وأكد أن استعمال كلمة كهذه خال من « الذوق الأدبي » . لكن اميلي دكنسون تهزأ من هذين التقليدين كليهما فترقيمها الايقاعي وبناء جملتها الشاذ يتناسبان مع لغة عامية غير مترابطة . كما تظهر نكهة كلامها المحلي في تهجئته كهذه « Febuary » و « boquet » . وفي عبارات مثل « Itdon't » وَ « it is him » وفي كلمات مثل « heft » بدلاً من « Weight » . وعندما تتكلم عن السماء فانها تقول :

إنني متأكدة من البقعة

وكأنني منحت بطاقات (Cheeks) إليها

عانية بذلك بطاقات سكة الحديد ، أي الضمان الذي يعطيه الجابي بتوجيه المسافر إلى وجهته الصحيحة . لقد غير ناشروها هذه الكلمة إلى « chart » التي كانت أكثر شاعرية من وجهة تقليدية ، وعتيقة قليلاً .

كان من الممكن أن تقدم اميلي هذه الكلمة بسهولة ، لكنها فضلت أن تشكل لغتها بشيء من الالتواء المضحك بالنسبة للتوقعات التقليدية للقارىء .

يوجد القليل من الشعور لدى اميلي دكنسون بوجوب القبول باللغة التقليدية مهما كلف الأمر . وهي عندما تصادف نقصاً في اللغة الانكليزية، فانها تجتازه ببساطة كما يفعل الطفل . فاذا لم يقدم القاموس مصدراً لكلمة « giant » فان الشاعرة تخترع كلمة « gianture » . وإذا لم تمنحها كلمة diminution العادية الشعور بالحركة فانها تبدلها بـ « diminuet » . وكذلك ، فان عدم وجود شكل مفرد من كلمة (hay) أو « grass » لا يمنعها من التكلم عن « every grass » أو كتابة ما أفزع هغنسون :

العشب « the grass » لا يعمل إلا قليلاً
ليتني كنت قشة « a hay » —

ثمة نوع آخر من الازعاج لأذن القارىء التقليدي يظهر في قوافيها الملتوية التي لها تأثير مُحبط أو مخيب لاحساس الانسان بالصوت المتوقع . وفي نفس الوقت ، حتى القارىء التقليدي يستطيع أن يلمس عجز الأشكال العادية لمقاطعها الشعرية عن الحصول على أي تنويع في الفوارق الدقيقة دون بعض المخالفات في القواعد أو الأصول . وهذا صحيح خاصة فيما يتعلق بايقاعها القوي ، الذي يؤخر النبر بالنسبة لموازينها الصلبة المشتقة من كتاب الترانيم ويجعلها بعيدة عن رتابة النغم أو الزجل :

أولئك الذين لم يعيشوا بعد — Those not live yet
هم الذين يشكون في العيش ثانية — Who doubt to live again

و « ثانية » تشمل حياتين	«Again» is of a twice
لكن هذه — تشمل واحدة	But this - is one-
السفينة تحت الجسر المتحرك	The Ship beneath the Draw
هل ارتطمت بالأرض ؟	Aground -is- he ?
والموت—بذلك—واصلة البحر-	Death -So- the Hyphen of the Sea -
عميقٌ هو جدول أعمال	Deep is the Schedule
القرص الذي سيكون .	Of the Disc To be -
الشعور العاري من الثياب	Costumeless Consciousness -
إنه هو —	That is he -

في الشعر الرفيع المستوى نتنبه جيداً إلى أصوات الكلمات كما تتوازن حروف العلة مع الساكنة بعناية من أجل التنويع والسجع ، ونشعر عندما يكون مثل هذا الشعر ناجحاً اننا حصلنا على الكلمات الصحيحة حتماً في نظامها الصحيح الحتمي . أما في الشعر الشعبي فيوجد إيقاع واضح جداً والكلمات المختارة لتلبية ذلك تعطي تقريباً المعنى المقصود ، لكن لا يوجد شعور « بالكلمة الصحيحة » أو الكلمة الملائمة فقط دون غيرها. بينما في القصيدة القصصية ، مثلاً ، نحصل على عدد كبير من الأشكال المختلفة للقصيدة الواحدة . هنا أيضاً ممارسة اميلي دكنسون هي ممارسة شعبية ، وليست رفيعة المستوى . فقد زودتنا بالنسبة للكثير من قصائدها بكلمات وتعابير بديلة . وكذلك أبيات كاملة ، وكأن الايقاع ، مثل الصوت العميق المنخفض التصويري في الموسيقى ، سمح للمحرر أو القارىء أن يثبت نصه . ففي البيت الأخير من قصيدة « من أجل أن تقاتل رجلاً قديراً كهذا » ، لدينا كلمات « معتدين » ، « كفؤ » « متفهم » « مجهز » « مثبت » و « شامل » كلها مقترحة كبدائل لكلمة « قدير » . وقصيدة أخرى تنتهي بما يلي :

وأقارب لا يفشون سراً
كحشود من خراف —

تضع أيضاً مرادفات مثل « أقارب متجاوبين » و « فئة من الخراف » و « مواكب جامدة الشعور كالبورسلان » أو من المحتمل ، أي خليط من هذه — كبدائل ممكنة . ومما يسبب الاحباط أنه نجد « كلمة جديد» مقترحة كبديل لكلمة « قديم » في قصيدة تنتهي باشارة إلى « الله — جارنا القديم . »

ما نجده في إميلي دكنسون إذاً ، هو إسهاب في حيوية الايقاع ، وتجوال حر لعقل حيوي منعش ، يجيش بالظرف والادراك الحاد . هذه هي بوضوح الصفات التي كانت تعرفها هي نفسها ، وتقدرها بشكل خاص . مع ذلك سألت هغنسون ان كان شعرها « حياً » إنها محبوبة كشاعرة بمعنى أنها قادرة مثل بيرتز أو كبلنج أو باكورة ووردزورث على تقديم الشعر لأناس لا يملكون تجربة مسبقة له . من ناحية أخرى ، كانت تملك شعوراً منعزلاً وطاقة فكرية حادة تكاد تجعل شعرها مقصوراً على فئة قليلة ، وصعباً دون ريب .

على أي حال ، تبدو بعد فترتها المبكرة التي كتبت فيها بطاقات القديس فلنتاين ، انها وصلت إلى أسلوبها الناضج في قفزة واحدة . أما بالنسبة لنثرها فكان مختلفاً . وذلك حتماً لأننا نملك الكثير منه في سنواتها المبكرة . فرسائلها المدرسية ، بخليطها الجذاب من غريزة طفلة إلى شعور مراهقة بالذات ، تكشف عن موهبة للخيال الجامح شبيهة بموهبة لامب ، ودهاء مستقل هزلي . إنها تتكلم عن فتيات أخريات « هن نماذج كاملة عن اللياقة » . كما تعلق : « ثمة قلائل ممن تتطلع اليهن المدرسات وتعتبرهن توابع يدرن في فلكهن » . وهذه ملاحظة

حادة تصدر من فتاة في الرابعة عشرة من عمرها . بعد أن بدأت تكتب الشعر ، يتحرك ايقاع نثرها مقترباً من الشعر شيئاً فشيئاً . الخطاب الأول إلى هغنسون عبارة حقاً عن قصيدة شعرية حرة . وبعض قصائدها المبكرة كانت مكتوبة أصلاً بأسلوب النثر : إنها غالباً ما تخوض ايقاعاتها الموزونة المحببة ، كما في افتتاحية رسالة إلى باولز « إنني بعيدة جداً عن الأرض — حتى أقدم لك قدحاً — قد يأتي يوم أحد — ويكون دوري — في الخمر — فيكون القدح مليئاً » ، وهذا عبارة عن مقطع شعري قصير . أما رسائلها المتأخرة فتبين تمكناً ملحوظاً من تقنية النثر المتقطع : إنها مؤلفة بعناية ، كما أن ظهور المذكرات الموجزة أمر مضلل جداً . فالنثر المتواصل أو التفسيري يفترض المساواة بين الكاتب والقاريء . ويضع فيه الكاتب كل ما عنده أمامنا . أما النثر الذي تقطعه فجوات لا يمكن أن يعبرها سوى الحدس ، فيفترض انعزالاً من طرف الكاتب ، وشعوراً بذخيرة من العلاقات التي يجب أن نبذل جهوداً خاصة للوصول إليها . بينما يعد أسلوب الحِكَم المتجلي في رسائلها المتأخرة ، وإن كان أكثر تكراراً في الآداب الأوروبية ، نادراً جداً في انكلترا أو أميركا . ولقد أتقنته ويبدو وكأنها أتمته دون نماذج أو تأثيرات :

الجمال هو كل ما لديها
وهو أقل ما تبديه
اذن ، لابد من فن كي يعرفنا إليه
وفن آخر كي يطريه

III

إن أكثر النظرات سطحية إلى إميلي دكنسون قادرة أن تكشف

عن تديّن الشاعرة الشديد ، وانهماكها إلى درجة الاستحواذ ، بفكرتي الموت والخلود ــ والأخير هو كما دعته « موضوع الفيضان » . وحتّى في استعمالها للكتاب المقدس ، فان معظم اشاراتها المتكررة تشير إلى نصوص من سفري الكورنثيني(١) والرؤيا التي تقرأ عادة في الصلوات الجنائزية . وان ملاحظة بولص ، اننا نرى الإله لغزاً ، منقولاً « عبر زجاج معتم » تتردد في استعمالها المتكرر لكلمات « لغز » و « قرص » :

أبعد من التخمين في عدوه
أبعد من اللغز في انطلاقه
ليتني بقرص الشمس أجتاز المسافة
بيننا وبين الأموات

إلا أن نظرة أخرى إلى رسائلها سترينا انها في بيئتها البروتستانتية كانت تقاوم بثبات كل نوع من الأحياء الديني ، وكل التحذيرات الروحية ، وكل نوع من الانفعال التواق المحب للخير الذي كان يوجه بثبات نحو من هو غير ملتزم سواء في البيت أم المدرسة أم الكنيسة . مثلها مثل هكلبري فين ، الذي تشبهه في أكثر من ناحية واحدة ، كانت إميلي دكنسون تكن احتراماً شديداً للديانة والأخلاقية الارثوذكسية. ولم تشك في إخلاص هؤلاء الذين كانوا يمارسونها . وكانت تتجه إليهم للمساعدة . لكنها لم تشعر أبداً أن طريق الامتثال الاجتماعي والموافقة على العقيدة هما طريقها . وهكذا لم تعطها مقاومتها أي شعور بالتفوق : بل حتّى رسائلها المدرسية كانت ملأى بأسف حزين على عدم استطاعتها الاحساس بما كانت صديقاتها يؤكدن انهن يشعرن به . وكما تذكرت

(١) سفران من العهد الجديد وجههما القديس بولص إلى جماعة المسيحيين في كورنث– المترجمة .

فيما بعد : « عندما كنت طفلة وهربت من القربان المقدس ، استطعت أن أسمع رجل الدين وهو يقول : « كل من أحب السيد يسوع المسيح فليبق ، وكان هربي متناسباً مع زمن الكلمات ! » كانت تنتمي إلى جماعة المصلين ولا تنتمي إلى الكنيسة .

لقد أشار عليها من هم أكبر سناً بالرجوع إلى الكتاب المقدس : فقرأت الكتاب المقدس وشعرت بكراهية فوريّة للإله الذي دعته « حرامي ! صاحب بنك — أب ! » أي الله القانوني ، صاحب العناية الالهية الذي يبدو كأنه مصادق على كل شيء ليس له معنى وقاسٍ في هذه الحياة . وقد ذكرت لهغنسون ان عائلتها كانت متدينة باستثنائها « وأن أفرادها يخاطبون كسوفاً كل صباح — يدعونه «أبانا» . » لقد قرأت بنفور قصص إليشا والدببة (« أعتقد أن محبة الله يمكن تعلمها دون أن تصبح كمحبة الدببة » (. وبالنسبة لتضحية اسحق ، واغراق العالم في نوبة غضب الهية ثم التهديد بحرقها فيما بعد تقول :

الهنا غير متذبذب
كي يخلق العالم
ثم يطفئه

أما بالنسبة لآدم الذي وضعت مسؤولية سقوطه على عاتقه وحده :

عن الله فوقنا نعرف
أهم وأقوى برهان
ولولا يده النهّابة
لكان فردوسنا على الأرض

لقد خطرت لها ناحية « القصاص » في العقيدة الدينية « كعزاء مشكوك فيه يجد استجابة لاذعة لدى العقل الدنيوي » . ولهذا نتساءل

لماذا ننتقد عطيل في حين يقول حبيبنا ومعيارنا في أحكامنا « لن تفضلوا الهة عليّ ؟ » أي لماذا تلوم عطيل لكونه غيوراً في حين أن الله يقول لنا أنه غيور كذلك ؟ . ثم تنتهي قائلة « لا أحترم «العقائد» . » بعدئذ تضيف بشيء من التكبر : « أتمنى لو أن دين آبائنا ، لم يرتد أحذية غليظة ولم يحمل مظلات زرقاء . » باختصار ، لم تهتم بالتمييز بين أب المسيحية والفزاعه (١) ذات الشاربين الرماديين التي كان يدعوها بليك نوبو دادي . ويدعوها برناردشو رجلاً عجوزاً يبدو في السماء كمدير مدرسة داخلية متدنية المستوى .

أما ابن الله بالنسبة إليها فقد اصطادته آلية الأب القانونية . « عندما يخبرنا يسوع عن أبيه فاننا لا نثق به » . ولديها قصيدة تقارن فيها عقيدة اظهار الأب في الابن ، بتودد مايلز ستاندس . كما توجد قصيدة أخرى تتكلم فيها باحتقار عن « اليوم الذي سنفهم فيه » مبررات التألم :

سأعرف لماذا — عندما يتوقف الزمن .
وأكف عن قول : لماذا
فالمسيح سيشرح كل ألم بذاته
في غرفة الدرس الجميلة في السماء

لكن في أوقات أخرى ، يبدو كأنها ترضى بكل ما تقوله المسيحية عن المسيح . « فكون الإله بشراً في السابق هو سلوى لا نلاحظها إذ أنها تختبيء دون موافقتنا » . كما يبدو من الواضح أنها كانت منشقة عن عقيدة المنشقين التي ترعرعت في ظلالها . ولو قبلت أو رفضت نهائياً تلك العقيدة لما رضي ضميرها أبداً . فطريقتها ، وهي عكس

---

(١) ما ينصب في المزرعة تخويفاً للطير — المترجمة

طريقة تينسون في إحياء للذكرى In Memoriam كانت اثبات عدم قدرتها على الإيمان . لم تكن إميلي تريد أن تنبذ عقيدتها بل تريد أن تقاومها . لقد سحرتها قصة « الجمنازي المذهول » يعقوب ، وهو يتصارع مع ملاك ثم يهزمه أخيراً ، ووفقاً لقراءة حرفية للنص كانت الشاعرة تتبناها بسرعة — تبين أنه الله . انها ترجع إلى هذه القصة أكثر من مرة في رسائلها . وعندما تقارن الكتاب المقدس بشكل غير مواتٍ بأورفيوس ، الذي كانت موعظته تأسر ولا تدين أحداً ، وعندما تتحدث عن كيوبيد كاله حقيقي وتسأل اذا كان الله عدو الحب ، فانها تقول بوجود نوع آخر من التجربة الدينية التي تتوازن مع المسيحية القانونية والعقائدية التي تعلمتها ، ولا تعاكسها بالضرورة . وكما تقول في تناقضها المدروس : « نشكرك أيها الأب على تلك العقول الغريبة التي تفتننا عنك » .

هذا النوع الآخر من التجربة الدينية هو حالة من الشعور المكثف الذي يدعى غالباً « بالنشوه » ويقترن بكلمة « محيط الدائرة » وذلك عندما يشعر الشاعر مباشرة باتصال مع الطبيعة ويكون في حالة من « التماهي » الذي هو اصطلاح متكرر مرافق له . الطبيعة عندئذ تكون محاطة بمحيط دائرة الشعور الانساني . ومثل هذا العالم هو الجنة ، أي فردوس الكتاب المقدس . هو الطبيعة بشكل ومعنى بشري ، هو جنة الانسان . « البيت هو تعريف الله » ، والبيت هو ما يوجد داخل محيط دائرة كيان الانسان . في هذه الحالة يشعر العقل بالخلود : « أن نكون في الداخل ، يعني أن لا نُمَس ، أي لا نتوقف عن الوجود » . والعقل أيضاً يدخل في حالة من الاتحاد أو الوحدانية التي هي المعنى الجزئي لكلمة تماهي . « العدد واحد عبارة عن مقدار مرتب » طائر واحد ، قفص واحد ، طيران واحد ، أغنية واحدة في تلك الغابات

البعيدة تشك فيها فقط ان كنا مؤمنين ! » وبشكل مشابه تتكلم الشاعرة ، دون خرق للقوانين عن « عدد ضخم من زهرات الربيع » (قارن « شجر كثير في شجرة واحدة (١) » لودردزورث) والرجل الواحد الذي هو جميع الرجال لأميرسون .

وماذا تفعل الأخبار إذا فهمها
كل رجل كرجل واحد !
إذ ذاك لن يبقى شيء نقوله
في هذا الكون كله

مثل هذه التجربة ليست معتمدة على الحجة القسرية ، بل على الصورة التي يستمر ايحاؤها إلى الأبد ،أو الرمز كما تسميه . إنها تقول « الرمز لا يمكن قياسه » كما تتكلم عن البشر « كرموز الحب المرتجفة » . وإن لغة الرموز هذه تساوي في عقلانيتها لغة العقيدة ، لكن منطقها هو المنطق الشاعري للمجاز ، وليس المنطق المجرد للقياس .

محيط الدائرة بدوره هو « عروس الروع » و « الروع » هو الاسم الذي تسمي الله به تكراراً ، وهو الذي يوصل إليه بواسطة هذه التجربة . ومحيط الدائرة هذا محاط بوعي أعظم ، تتعلق الشاعرة به كالعروس بعريسها ، وكالبحر بالقمر ، وكزهرة الربيع بالشمس ، وكالجدول بالمحيط وكلها صور تتردد كثيراً . أحياناً تستعمل الشاعرة كلمة « شبه جزيرة » كي تصف وعياً مستقلاً يظهر من خلال التجربة وهو يتعلّق بيابِسَةٍ خفية . إنها خفية لأن « الروع لم يستطع أحد أن يراه » أكثر من استطاعة انسان أن يرى عموده الفقري . الروع عاشق مجسد

(١) – راجع ووردزورث « قصيدة بطوله ـ خواطر عن الخلود من ذكريات الطفولة المبكرة » .

في النحلة التي تحب الوردة والجُرَيْس(١) . وهو عاشق سماوي ممكن أن تستجيب له الشاعرة استجابة متماثلة سواء كانت كاهنة من كاهنات باخوس أو عذراء راهبة . لذا يمكن لاميلي دكنسون أن تقول كلاً مما يلي :

يا محيط الدائرة ، يا عروس الروع
تتملكين
فيتملكك كل فارس مقدس
يجرؤ على اشتهائك

وكذلك يقول

إلى عالم نبضاتها الجسدية
لن يزحف الكلام البذيء
وفي هذا المسكن لن يتقلب أحد
سوى الإله

الروع ليس الهاً عقائدياً ، وهو متساهل بما لا يكفي فقط لارضاء الرغبات المسيحية للشاعرة بل أيضاً لارضاء رغباتها الوثنية التي تجعلها تشعر بضرورة وجود إله لكل مزاج للروح ولكل دائرة في الطبيعة :

إذا كان « كل شيء بارادته »
كما يصرح بذلك
فانه سيعيد إلينا نهائياً
آلهتنا المصادرة —

---

(١) الجريس : عشبة نحيله أزهارها زرقاء ، وأوراقها مستديرة — المترجمة

وقد يكون الرّوع أنثى ، أماً حامية « كنت أركض إلى البيت ، إلى الروع عندما كنت طفلة . . . وكان الروع أماً رهيبة لكنني أحببته أكثر من أي شيء » .

في المصطلحات المسيحية ، هذا الروع الإلهي كما كانت تفهمه جيداً ، هو الشخص الثالث في الثالوث أي الروح القدس . ويرمز إليه الكتاب المقدس بصورتين مفضّلتين للشاعرة وهما صورة الطائر وصورة الريح . وهي التى تعطي الحياة إلى الطبيعة وتمنح الوحي للبشرية . وهي القوة المبدعة التي تجعل الشاعر « يتنفس » وهي أيضاً « الأذن الواعية » التي تتمكن الخيال من السماع بواسطتها . أما الصورة التقليدية التي يستعملها الكتاب المقدس للإشارة إلى الروح القدس فهي الحمامة . وتقرن الشاعرة — مصورة نفسها نوحاً خائضاً في فيضان التجربة — الحمامة التي حملت لها أخبار الأرض ، باسم بحار شهير آخر هو كرستوفر كولمبوس يعني اسمه أيضاً حمامة :

مرات ثلاثاً عاد إلى النافذة
عاد طائر الشيخ الجليل
تشجع ! يا كولومبي الشجاع
لابد أن تكون هناك أرض

كانت إميلي دكنسون تعود باستمرار إلى هذا الشخص الثالث للرب عندما تحيّر خيالـها أمور أخرى في المسيحية أو تنبذ هذه الأمور بمنطقها . وعلى مايبدو فانها تقرن الإله بالقوة التي « تتواجد في الكتاب المقدس بين مملكة الرب وبين السعادة الالهية لأنها أكثر جموحاً من أي منهما » . وفي التعليق الجانبي على التفكير والذي تفرضه فرضاً على المثل

الشهير « إن الرب يلطف الريح من أجل الحمَل المجزوز صوفه » ، نجد أن « الريح » هي القوة التي تبقى بعد انهيار آلية العقيدة :

ما أقسى اللطفاء —
ما أقسى الكرماء —
فقد أخلّ الرب بعقدٍ مع الحمَل
يلزمه بتلطيف الريح —

وفي رسالة تهنئة بمناسبة حفلة زواج ، نجد القوة الإلهية التي تضم جسدين في جسد واحد لا تقترن بالأب أو الابن بل بالريح التي تهب حيث تريد :

الساعة تدق الواحدة بعد أن دقت الثانية —
يوجد اختلاف في المجموع
شريد من سفر القيامة
قد حطم رقاص الساعة —

إن الإختلاط مع المبدأ الأنثوي في قولها إن « الصبي الصغير في الثالوث لا توجد لديه جده بل توجد الروح القدس فقط « هو قديم قِدَمَ الابوكريفا (١) الانجيلية حيث يتحدث المسيح عن الروح القدس كأمه : وعندما تقول أيضاً إن « الكتاب المقدس تناول مركز الدائرة ولم يتناول محيطها » . فهي تعني كما يظهر ان الكتاب المقدس يعتبر الانسان في حالته الانعزالية العادية ، منفصلاً عن الإله ، تفصله فجوة

(١) أربعة عشر سفراً تلحق أحياناً بالتوراة ، ولكن البروتستانت لا يعترفون بصحتها — المترجمة

واسعة لا يستطيع اجتيازها سوى الإله . مثل هذا الإله يمكن اعتباره آتياً من الخارج . وبما أن الله تعرفه لدى « اقتحامه » إيانا ، فان حركته في الروح البشرية يمكن مقارنتها بالمد في تحركه نحو البحر . إذ « يقولون إن الله في كل مكان ، ولكننا دائماً نعتبره أشبه بناسك » . إذا كان الأمر كذلك ، فعلى الإنسان أن يكون ناسكاً كي يجده وبالتالي يكتشف أعمق سر في الشعور .

إذن أول حقيقة في تجربة إميلي دكنسون ، هي أن الفردوس أو جنة عدن ، ثم عالم البراءة الضائع ، والسعادة التي يُرْمَزُ إليها بآدم وحواء قبل السقوط ، مهما كان معناها الوارد في الكتاب المقدس ، ما هي إلا أمور سبق تجربتها . ويمكن الحصول عليها كما حصلت عليها الشاعرة . لذا فهي ليست موقعاً غير « بشري » . ولا يمكن أن تدوم إذا قضي على العقل البشري . الأرض هي النعيم سواء كانت نعيماً أم غير ذلك : وما هو فوق بشري هو الطبيعي بعد انكشافه : وان مفاتن الجنة في أشجارها قد استبدلت بجنة في متناول اليد -- وما هذا إلا تفسير عشوائي . إذ بالنسبة لها ، يكمن جوهر الانجيل في إظهار الرؤيا الفردوسية في نصوص كنص (اعتبر الزنابق) . لكن الانجيل يتكلم عن استرجاع الجنة والعيش فيها إلى الأبد بعد الموت . إذا كان الأمر كذلك ، فان تجربة الجنة في الحياة هي مطابقة لتجربة الخلود .

هذه الأمور تصح بالنسبة لمن ندعوهم عادة بالمتصوفين فالخلود ليس وقتاً لا ينتهي ، بل حاضراً حقيقياً بالنسبة إليهم . إنه « الوقت الحاضر » الذي يمتص كل حياة أخرى ممكنة فيما بعد . وتشارك إميلي دكنسون المتصوفين بقولها عن الموت أنه الانضمام ثانية إلى السماء : وعن الأبد « أنه مكون من الأوقات الحاضرة » أي من حالة خالدة

من الشعور يُرمز إليها بصيف وظهيرة مستمرين ، وعن « فجر » قادم ، فجر ليس له ليل . ولكن في خليفتها كان يوجد اتجاهان قويان يعملان معاكسين للتصوف . الأول كان تبريراً لحياتها ، والآخر كان نشوءَها في ظل البيوريتانية التي كانت تصر على غموض الارادة الالهية ، وعلى اقتصار فهمها على ذاتها فقط دون فهم الانسان لها ، ثم عدم استطاعة التجربة الانسانية تجاوز حدود البشرية الساقطة . إذاً ، بالنسبة لإميلي دكنسون ، بقي ما حصلت عليه من تجربة محيط الدائرة ، ومن خلود ما بعد الموت الذي تعلمته من الكتاب المقدس ، مجرد أمر « استنتاجي » ، ممكن اعتناقه بالإيمان أو الأمل وليس عن طريق المعرفة المباشرة . هذا « الاستنتاج » أصبح المشكلة الرئيسية في صراعها مع إيمانها الذي تعبر عنه بشكل مؤثر جداً عندما تقول « الشعور هو البيت الوحيد الذي نعرفه الآن . وظرف الزمان المشرق هذا ، يكفي لنا لولا حرماننا من استرجاعه .

وبشكل متناقض ، فان تجربة الوحدة مع الله والطبيعة تنتج أيضاً شعوراً بالانقسام أو « تنصيف » الفعل كما تسميه الشاعرة مراراً . جزء من الانسان مصيره الفناء بالتأكيد . والجزء الآخر ربما لا يفنى حتى ولو خاض تجربة الموت . وفي قصيدة تبدؤها هكذا « واعية أنا في غرفة نومي » تتكلم عن الروح الساكنة داخلها كجزء خالد في نفسها . وأحياناً يكون التمييز بين الشاعرة نفسها وبين روحها ، وأحياناً أخرى متكررة يكون التمييز بين الروح والعقل أو الوعي . « تعرف أن عقل القلب يجب أن يعيش » تقول الشاعرة ، وكل رسالة موجهة إليها تبدو خالدة لأنها « الفعل وحده دون صديقه الجسد » . وهي تتكلم عن الجسد وكأنه « حلية صغيرة » تُلبس ولا تُملك . وفي قصيدة لافتة للنظر ، يُرافق الروح « كلب منفرد » متماةٍ معها . ولكنها لم

ترض بالرأي الأفلاطوني القائل بالخلود « الفطري للروح . وإذا كانت الحقيقة الأولى في حياتها هي رؤياها للأرض كجنة الفردوس ، فالحقيقة الثانية هي « سرعة زوال » هذه الرؤيا . إذ أنها تأتي وتذهب دون معرفة مسبقة ، ومهما امتدت هذه التجربة فانها تأتي كلياً بالموت . من المهم إذاً ، أن ترمز إميلي دكنسون إلى رؤياها بحالة من الثمالة المؤقتة الشاذة :

الهواء أسكرني
والندى جعلني أنغمس في الملذات الحسية
أترنح في أيام الصيف اللانهائية
بين حانات زرقاء مصهورة

والشراب المسؤول عن هذه الحالة يدعى عادة الروم أو بعض المرادفات له مثل « دومنغو » « ماتزانيلا » أو « جميكا » . وعندما يكون الشراب خمراً تقليدياً ، فكلمة « طقس من الطقوس المقدسة » نادراً ما تكون بعيدة كما في قصيدة « الابتهاج الداخلي » ، إذ أن مثل هذا السكر المبدع هو اتصال حقيقي » . ولكنه أيضاً يترك آثاراً بغيضة » « مخلفاً محنة صعبة في اليوم التالي » . ومهما تكن ماهيته فانه يذهب ويستبدل بالتجربة العادية .

التجربة العادية هي التجربة المنتشية أو المقدسة المقلوب داخلها خارجها . هنا العقل ليس محيط الدائرة على الاطلاق لكنه مركزها . والمحيط الوحيد هو طبيعة لامبالية غير متجاوبة — « الطبيعة في بيتها الهائل » . ربما تستطيع أن ندرك أن « الاتساع ما هو إلا ظل يلغيه الدماغ » . ولكن في هذه الحالة لا يستطيع الدماغ أن يلقى ظلاً آخر . حيث يكون العقل مركزاً والطبيعة محيطاً للدائرة ، فلا محل يوجد لأي إله : إذ أن هذا قد اختفى في مكان ما وراء السماء أو الحياة . وهذه

هي حالة « أمسيات العقل » حيث لا يكون الجسد محيط دائرة مجسداً لتجربته بل عبارة عن « سجن سحري » مغلق بالختم ضد جميع خواطر الأبدية :

أقفل باب الشائعات باحكام
قبل أن يُبذر عقلي
حتى الدلالة المنذرة
عاجزة عن شرحه

على غرار بليك ، الذي قورنت به منذ أن كتب هغنسون مقدمة مجلد ١٨٩٠ ، تبين لنا إميلي دكنسون حالتين متعارضتين من الروح الانسانية ، رؤيا براءة ورؤيا « تجربة » أو حياة عادية . الواحدة رؤيا « للوجود » والأخرى « للمكان » . في الأولى ، الحقيقة الأولية للحياة هي المشاركة ، وفي الأخرى هي الفراق . وهكذا ربما تقول الشاعرة ، معتمدة على السياق ، كلاً مما يلي : « حيث يوجد رحيل ، فانفصال ، لا يوجد فن أو طبيعة لأنه لن يكون هناك عالم » . و

الرحيل هو كل ما نعرفه عن الجنة
وكل ما نحتاجه من الجحيم

لكنها لا تملك شيئاً من رؤيا بليك الاجتماعية ، والحالة التي يقرنها بعمل الأطفال وعبودية الزنوج والبغاء والحرب ، تقرنها هي بالوحدة فقط .

وغالباً ما تقترن حالتاها الاثنتان بالصيف والشتاء ، وأحياناً بالليل والنهار . وفي معظم الأحيان ، وخاصة بالنسبة لقصائدها الموجهة إلى

سو ، فانها تتكلم عن « ساروف (١) — أو أخت مضيئة » تعيش في العالم الفردوسي بينما تعيش هي بالمقارنة « كأخت مظلمة » وروح شتائية « درويدية (٢) » ، روح شمالية تجلب الصقيع ، وتنتظر الطيور حتى ترجع ، مثل حمامة نوح ، كي تخبرها عن عالم بعيد مشمس . لذا فان أوقات السنة التي تحظى باهتمامها الكبير هي الاعتدال الربيعي أو الخريفي ، في آذار عندما ترجع الطيور وينبثق ثوب الشتاء الأبيض عن ألوان مختلفة ، وفي أيام الصيف الأخيرة ، في اللحظة التي يتقدم فيها الوجود الخفي للخريف . فيدخل في السنة محدثاً « اختلافاً درويدياً » في الطبيعة . وان افتراض هذه الفترة الأخيرة باللحظة التي تصادف فيها النفس البشرية الموت يجعل منها نقطة معينة يتقارب فيها خطا خيالها :

الله صنع زهرة صغيرة
جربت أن تكون وردة —
لكنها فشلت — وضحك الكل طيلة الصيف —
لكن قبل الثلوج مباشرة
ارتفعت هناك مخلوقة أرجوانية
سحرت الهضبة كلها —
وخبأ الصيف جبهته —
— وتوقفت السخرية
ثم أحاط بها الصقيع
فلن يظهر أرجوانها

(١) الساروفيم — أحد ملائكة الطبقة الأولى الحارسة عرش الله — المترجمة
(٢) الدرويد — كاهن عند قدماء الانكليز — المترجمة
(٣) الجنطيان — زهر من الفصيلة الجنطيانية — المترجمة

إلا إذا هبت الريح الشمالية

أيها الخالق — هل أزهر ؟

إميلي دكنسون انطباعية بمعنى أنها تميل إلى تنظيم تجربتها المرئية عن طريق الألوان دون الخطوط الخارجية . واللون الأرجواني أي لون الحداد ولون النصر معاً هو بالنسبة لها الرمز الرئيسي لاتصال الحياة بالموت . وثمة مرادفات كثيرة له هي « اليود » ، الجَمَشْت (١) ، ثم « الارجوان » المذكور أعلاه ، وكلها تسري في كتاباتها .

في بعض الأوقات تتكلم الشاعرة عن الرؤيا الفردوسية على أنها ليست مجرد « منبه » يعطى في حالات الناس أو الحذر ، بل ضوء يستطيع أن يعيش عليه الانسان بقية حياته ، لأنه يقدم جواباً نهائياً على السؤال الذي أثير بمروره :

لماذا يوزع النعيم بهذه القلة

لماذا يؤجل الفردوس

لماذا تقدم الفيضانات لنا في الزبادي

لا أريد أن أطيل التأمل —

وفي أوقات أخرى ، في قصائد تبتديء بـ « لماذا يقفلون باب السماء في وجهي ؟ » و « لماذا ضللت طريقي الآن ؟ » تندب الشاعرة رؤيا مفقودة تشير بدورها إشارة خفية إلى خسارة أكبر . مثل هذه التغييرات المفاجئة لابد أن تبدو غير مترابطة لو أنها كانت تناقش فرضية محددة . لكنها بصدورها عن شاعرة ، فان ما تفعله هو التعبير عن نوعية من ردود الفعل الابداعية الممكنة تجاه لغز رئيسي غير محلول . ونظراً

---

(١) الجمشت : حجر كريم أرجواني أو بنفسجي — المترجمة

لأن رؤياها زائلة فان ذلك يزيد من حدة علاقتها مع هذه الرؤيا ، إذ أن

الحياة دون استقرار
هي الضمان للسعادة

ثمة كلمتان متكررتان في قصائدها وهما « الترقب » و « الامتداد » . الأولى تشير إلى الظل الذي يقع بين التجربة وادراك حدوثها — الظل الذي يظلل الموت . والثانية تشير إلى امتلاك القوام الروحي الذي يجلب الرؤيا لنا ولا يجلب السلام . « هذه المودة المفاجئة مع الأبدية هي امتداد — وليست سلاماً — أشبه بمنظر غريب يطبعه البرق تحت أقدامنا » . وهي تعالج بشكل رئيسي فضائل الثقة والأمل والحب . الا أن حياتها قد أظهرت لها أن الحب الذي يتجه عادة إلى الاتحاد ، ربما يجسد جزءاً كبيراً من نقيضه الذي هو نكران الذات . وكذلك بالنسبة للثقة والحب : « فالثقة هي الشك » تقول الشاعرة . والأمل هو أرق طبقة ثلج فوق اليأس :

لو تفحص الأمل قاعدته
لانتهت حرفته
وحصل على مرسوم وهمي
أو لا شيء

وكالبيوريتان قبلها ، أولئك الذين رفضوا التصديق أن صلاحهم سيؤدي حتماً إلى معرفة الله بهم ، رفضت إميلي دكنسون التصديق أن رؤياها الخاصة عن الجنة ضمان لها بوجود الجنة ، مع أنها لم تملك شيئاً آخر تستمر عليه . وهكذا ، بيوريتانية حتى النهاية ، واجهت امكانية تحول روح الحياة في داخلها إلى موت . وهذا سبب نغمتها

الغامضة في قصائد مثل « لا تثق بي ! أيها الرفيق المظلم ! » وَ « لقد صعقت ، لكن ليس بفعل البرق » . كما أخبرت سو انه ان لم يعرفها يسوع يوم القيامة « فثمة روح أكثر ظلاماً لن تتخلى عن طفلتها » وهي بهذا تعني الموت وليس الشيطان ، مع أن وضعها يذكرنا بالأشكال الشيطانية لدى هوثورن . كذلك ثمة قصائد كثيرة لها تدور حول التجربة الجسدية للموت ، بعضها هادىء ، وبعضها مؤلم ، وبعضها يعالج الموت شنقاً ، أثناء الحرب أو غرقاً — وفي قصيدتين على الأقل تظهر الشاعرة على أنها اندروميدا وقد ابتلعها وحش بحري . أما منطقة الموت التي يتحتم دخولها أو عبورها فهي عادة البحر ، وأحياناً غابة أو « اضطراب عظيم في السماء » أو ببساطة « ليلة عتيقة وطريق جديد » وفي قصيدة « لم أخبر الذهب المدفون أبداً » هي عالم سفلي يحرسه تنين .

ليس الموت بالعالم الذي يتوجب علينا أن نموت كي نستكشفه : إنه موجود طيلة الوقت ، وهو السبب النهائي والحاسم لرؤيا المركز ، تماماً كما يكون الروع سبباً نهائياً وحاسماً في رؤيا محيط الدائرة . هاهي ذي تقول : « إنني أفترض أن هناك في كل شعور أعماقاً لا نستطيع أن نخلص أنفسنا منها — ولا يستطيع أحد أن يذهب معنا إليها — فهي تمثل لنا — على نحو قاتل ، مغامرة الموت » . بعض قصائدها النفسية تأخذنا إلى هذا الغاب المدفون في العقل . قليل منها يدور حول الأشباح ، حيث تعالج جانبي النفس على غرار هنري جيمس في الزاوية المرحة . إلا أن عقل إميلي دكنسون الحاد المتسائل لا يمت بصلة إلى كل ما هو مجبول خارجياً ، كما أن هذه القصائد تعطينا انطباعاً بأنها مصنوعة أكثر منها مولودة . وثمة خوف حقيقي يظهر في نهاية هذه القصيدة .

الذاكرة لها مؤخرة ومقدمة —

فهي تشبه البيت —
لها أيضاً حجرة علوية
للنفاية والفئران
ولها أيضاً أعمق قبو
بناه معماري
ننظر إلى أعماقه
ونتمنى ألا يلحق بنا أحد

وهذا أقرب ما تأخذنا به إلى الجحيم ، كما تبين النسخة الأصلية للبيتين الأخيرين :

لا تتركني هناك وحدي
أيها الرب القوي

لكن ، حتى مثل هذا الجحيم له مكان ووظيفة . فوجوده بطريقة غريبة . هو أساس الرؤيا نفسها . إذ أن أكثر ما يحتاجه الفكر هو المجهول » و « إذا استطعنا رؤية كل ما نتمناه — يكون جنوننا وشيكاً » . ولإميلي دكنسون قصيدة عن اينوك والايجه ، وهما نبيان من الكتاب المقدس أخذا مباشرة إلى السماء . الا أن الشخص الذي تطابق نفسها معه هو موسى واقفاً على قمة الجبل متاهة الموت من جانب وأرض الميعاد من جانب آخر ، وهو قادر على رؤية الفردوس دون أن يدخله :

هكذا تكون مداخل العقل
مخارجه — إذا أردت أن ترى
فاصعد معي أرض الأبدية
المستوية —

إن الكثير من قراء إميلي دكنسون ، وربما معظمهم يأخذون منها ببساطة قصائدهم المفضلة ويتركون البقية دون أي فضول بالنسبة للبنيان الأكبر لخيالها . لكن بالنسبة للكثيرين تبدو نزعة تفكيرها سقيمة أو عديمة المسؤولية . وربما من الأفضل أن يكون الأمر كذلك . « فمن الضروري لسلامة صحة عقل البشرية » تعلق الشاعرة « أن يحسب كل إنسان الآخر مجنوناً . » مع ذلك ثمة أسباب أكثر جدية : الانحراف الأكيد وغريزة النظر في الاتجاه المعاكس لبقية المجتمع هما شيئان يتكرر وجودهما في العقول المبدعة . فعندما بدأت الولايات المتحدة في تنمية رأسمالية المقاولين على مقياس لا مثيل له في التاريخ ، اعتزل ثور من والدِن كي يكتشف معنى كلمة « ملكية» فوجد أن ذلك يعني فقط ما كان لائقاً أو ضرورياً للحياة الانسانية غير المقيدة . وعندما بدأت الحرب الأهلية تفرض على أميركا الرؤيا المضطربة لقدرها الثوري ، كانت إميلي دكنسون ملازمة لحديقتها ، أشبه بقبرة ووردزورث ، بين نقطتين وثيقتي الصلة هما الجنة والبيت مع ذلك . سوف يبقى لاميلي دكنسون قراء يعرفون ما تعنية عندما تقول « كلنا يمنح الجنة أو يأخذها شخصياً، إذ أننا كلنا نتمتع بمهارة الحياة . » العقول الأكثر قلقاً لن ترتاح من التفكير بأمور الغد بقضائها فترة أطول مع الشاعرة . لكن بعض القراء قد يستمر في الاعجاب بالطاقة والمرح اللذين حاريت بهما ملاكها حتى انتزعت من قسراً سعادة نبوغها الذي شلها عن الحركة .

* * *

ييتس واللغة الرمزية

لدى قراءة قصيدة ما ، علينا أن نعرف على الأقل لغتين _ اللغة التي يكتب فيها الشاعر ، ولغة الشعر نفسه . الأولى تتواجد في الكلمات التي يستعملها الشاعر ، والثانية في الصور والأفكار التي تعبر عنها هذه الكلمات . وكما أن كلمات اللغة هي عبارة عن مجموعة من الاعراف اللفظية ، فالصور الشعرية أيضاً هي مجموعة من الاعراف الرمزية . وهذه المجموعة من الاعراف الرمزية تختلف عن أي نظام رمزي آخر كالدين أو الميتافيزيقا ، بأنها ليست معنية بالمحتوى بل بطريقة الفهم . فالديانات ومدارس الفلسفة وغيرها من الانظمة الكلاسيكية تقدم عادة كعقائد ، بينما تتواجد الرمزية الشعرية في لغة قائمة بذاتها . وفي بعض الأحيان يفقد نظام رمزي كعلم الاساطير الكلاسيكية مثلاً محتواه العقائدي ويصبح مجرد نظام لغوي . إلا أن هذا لا يؤثر على الفرق بينهما. وهكذا رغم أن الشعر قد يصاغ من أي رواية لحقيقة روحية لأنه هو ذاته لغة الحقيقة الروحية ، لا يترتب على ذلك أن الشعر يمثل شيئاً أكثر صحة من الدين أو الفلسفة لأنه أوسع منهما. فاللغة الفرنسية أوسع بكثير من فلسفة مونتين أو بسكال . ونستطيع أن نتعلم الفرنسية دون أن نعتنق أي أفكار فرنسية . إلا أن اللغة الفرنسية ذاتها لا تمثل أي حقيقة .

وكما أن معلم اللغة هو نحوي أيضاً، فان واحدة من وظائف الناقد

الأدبي هي أن يكون نحوياً بالنسبة للصور الشعرية . فيفسر الانظمة الرمزية للدين والفلسفة في تعابير من اللغة الشعرية . ويقدم لنا ييتس مثلاً جميلاً عن نقد كهذا في مقالته عن فلسفة شعر سيلي ، مع أن استعمال كلمة فلسفة هنا ، كما سبق أن قلنا هو شيء مضلل . إنني أتصور أن أعظم الفترات ابداعاً في الفن هي أيضاً تلك الفترات التي يكون فيها النقد أكثر اطلاعاً على أهمية هذا الواجب المحدد . ففي النقد الاليزابيتي ، على سبيل المثال ، تظهر الأهمية المقترنة بقواعد الرمزية في مفكرات علم الأساطير ، وفي التعليقات المفصله الرمزية عن فرجيل وأوفيد ، وفي كتب البلاغة المدرسية ، حيث توجد جميع أساليب الكلام الممكن تصورها . فتدرس وتصنف بما يبدو لنا الآن مبالغة في الحذلقة . قد يكون صحيحاً أن صموئيل بطلر قال ما يلي : —

. . . قوانين عالم البلاغة كلها

لا تعلّم شيئاً سوى تسمية أدواته

لكن إذا لم يتمكن الناقد أو حتى الشاعر من تسمية أدواته ، فلن يؤمن العالم كثيراً بعمله ، اذ يجب أن لا نعهد بسياراتنا إلى ميكانيكي اعتاد أن يعيش كلياً في عالم من الادوات الآلية . على أي حال ، فان العرف الاليزابيتي النقدي الذي كان ضرورياً جداً لعصر الرمزية السبنسرية وما سنّك البلاط ، قد انهار في النهاية مهما كان رأينا فيه . كما أن النقد الاوغسطي كان له اهتمام نحوي في الشكل ، إلا أن مجاله كان أضيق بكثير : وبحلول الفترة الرومانسية ، كان النقد يتجه بسرعة نحو حالة انتقالية من « التذوق » ومن الأدب التأملي المحض والتعليقات القوية رغم مساعي كولردج الهائلة .

لا نستطيع أن ننقل بديهيات النقد ومبادئه الرئيسية جاهزة الصنع

من علم اللاهوت والفلسفة أو العلوم . فهذه يجب أن تنبثق عن الفن الذي يتناوله النقد . لذا فكل من له نقده الخاص به. وسواء كان علم الجماليات فرعاً مشروعاً من الفلسفة أم لم يكن ، فانني لا أرى أن نظرية في الجمال بشكل عام من الممكن تطبيقها تطبيقاً مباشراً على أي فرع في النقد . وعندما احتج لسنغ في لاكون على الخلط بين مبادىء الفنون المختلفة، فانه كان يثير هذا السؤال بالذات . ولا تنتفى أهمية هذا السؤال بفعل النقد التاريخي ، الذي هو موضوع مختلف كلياً ، والذي يبحث بمفاهيم مختلفة كالاسلوب الباروكي (١) وعصر النهضة والركوك (٢) والقوطي والرومانسي حيث نشاهد جميع النواتج الثقافية لفترة ما كرموزلتالك الفترة . فالجمال ، ايقونة علم الجماليات ، هو حجر عثرة كبير في طريق النقد ، تماماً كما هي السعادة بالنسبة للأخلاق . ومن المهمأنه قد بطل استعمال هذه الكلمة عملياً في لغتنا العادية عن الفن ، وحلت محلها منذ زمن طويل كلمة « جيد » إذ أنها اكتسبت معنى عاطفياً حتى أصبحت الآن مرادفة لتلك الصفة الخاصة بالجمال التي نضعها بشكل أدق بكلمة الفتنة . والسبب في ذلك أن أفكار الجمال تميل دون قصد إلى أن تكون أفكاراً في اللياقة والذوق . وعندما نصف الجسم البشري بالجمال فاننا نعني جسد شخص بين الثامنة عشرة والثلاثين ،في حالة جسمية جيدة . وعندما يعبر ديغا عن اهتمامه بالسيدات ذوات المؤخرة الكبيرة والجالسات القرفصاء في بانيو نصفي ، فاننا نخلط بين صدمة شعورنا باللياقة وبين صدمة احساسنا بالجمال . ويحدث ذات الشيء عندما يتخذ إبسن

---

(١) الباروكي : هو أسلوب في التعبير الفني ساد في القرن السابع عشر ، ويتسم بالتعقيد واستعمال الصور الغريبة الغامضة في الأدب — المترجمة

(٢) الركوك : اسلوب في الزخرفة ساد في النصف الأول من القرن الثامن عشر . وامتاز بالزخرفة البالغة والتعقيد — المترجمة

المرض التناسلي موضوعاً للمأساة . فعبارة الجمال إذاً ، هي رجعية . إنها تنصب الحواجز باستمرار أمام إخضاع التجربة للفن أو تحدٍّ من تنوع التعبير في الفن حيثما تستطيع .

لكن بانهيار تقاليد النقد المعتمد على القواعد ، أصبحت الافكار عن الجمال العام موضوع الناقد الرئيسي . لذا فقد كان القرن التاسع عشر العصر الذهبي للنقد الجمالي . ولقد أثر النقد على الفن ، فعندما نسي النقاد كيف يعلمون لغة التصوير الشعري ، نسي الشعراء طريقة استعماله . وأصبح النظير الابداعي للنقد الجمالي هو ، بالطبع ، الجمالية. لقد أثرت هذه الحقيقة على كل من محتوى الشعر الرومانسي المتأخر وشكله . فالمحتوى يبين مايمكن تسميته بطريقة بيرلتز إلى اللغة الرمزية ، مستوعباً إياها من خلال الاثارة والحدس المتعاطف معها ، بحيث يكون القانون الأول للنقد هو عدم المبالغة في تفسير معنى الصورة . ويعني هذا عدم اعطائها معنى نحوياً أو نظامياً . أما الشكل فيبين بطريقة مشابهة تجزئة مقصودة للتجربة الشعرية يكون فيها الافتقار إلى النموذج القانوني الظاهر أمراً أقل ملاحظة . وفي الصورة الأكبر ، تميل الآداب المختلفة ، بعد أن تفقد نقدها الخاص بها ، إلى أن تكون مجازاً لبعضها البعض ، كما تصبح الموسيقى مجازاً للشعر لدى مالارميه . وفي العصر الذي نتناوله بالبحث ، وسكن فقط لديه إحساس حقيقي بالحركة الدراسية الحرة للنقد . رغم ذلك ، ونظراً لانشغاله الشديد بعلم جمالي ينحدر باستمرار نحو شكل من اللياقة الاخلاقية ، كان معظم تأثيره المباشر على الأدب مؤذياً .

لن تستطيع فهم القرن التاسع عشر فهماً كلياً إلى أن ندرك ضخامة العقبة التي كان الشعراء يعانون منها بسبب افتقارهم إلى أعراف نقدية

متماسكة تنظم لهم لغة الرمزية الشعرية . فقد أجبرت هذه العقبة الكثير منهم على الاتجاه إلى الانظمة الرمزية المتوفرة آنئذٍ كي ينشئوا منها لغة شعرية بأفضل طريقة ممكنة . وما تحوّل الكثير من الشعراء إلى الكنيسة الرومانية الكاثوليكية . إلا لأنها كانت متعلقة بشكل واضح بامكانية عثورهم على لغة لهم في مواضع ايقونات تلك الكنيسة. لقد اتجه شعراء آخرون مثل سونبرن إلى الميثولوجيا الوثنية ، كما اتجه آخرون غيرهم أمثال فاغنر وييتس في باكورة حياته إلى الميثولوجيا القومية . أماالبعض الآخر فقد خلق لنفسه ميثولوجيا أو ميتافيزيقا خاص به : وأوريكا التي ألفها بو هي مثال أقل غرابة بقليل من رؤيا ييتس . وقد ارتبط بهذا الموقف ذاته ، نمو تأثير الأنظمة الغامض في الفكر الشعري ، وخاصة في فرنسا وألمانيا . وكان هذا العرف الغامض ، الذي انبثق جزئياً عن فيض مستمر من المعلومات حول الفلسفة الهندية والبوذية ، جذاباً بشكل خاص لأنه كان يلمح بوضوح إلى لغة عالمية من الرمزية . ويبلغ هذا العرف ذروته في نهاية القرن بظهور كتاب ضخم هو العقيدة السرية The Seeret Doctrine لمدام بلا فانسكي . وأعقبة نشوء الدراسة العلمية للديانة المقارنة والتحليل النفسي اللذين انتزعا المشكلة بأجمعها من بين الأيدي المشلولة لنقاد الأدب . قد تكون مدام بلافانسكي ، مثل بارا كليسوس ، عبارة عن دجالة كبيرة ، فقد قال عنها هيلي « بالطبع ، تقوم بمعجزات خداعة ، ولكن امرأة نابغة يجب أن تنجز شيئاً ما . » إلا أن العقيدة السرية ، مهما تكن هي مقالة مرموقة عن بنية الرمزية . ودجل مؤلفتها ليس انعكاساً لها بقدر ما هو انعكاس للعصر الذي أجبرها أن تعبر عن نفسها بهذه الطرق الملتوية .

معظم الشعراء الثانويين اتبعوا الطريقالرومانسي والجمالي،ينطبق هذا على جماعة « جبنة تشيشاير » التي كان ييتس مرتبطاً بها في البداية .

وهذه الجماعة تشمل ليونيل جونسون وايرنست داوسون ، وكذلك وايلد وفرانسيس تومبسون اللذين كانا في أطرافها . ويظهر اسلوبهم الفني في التجميل دون كلل أو ملل في الكثير من باكورة أعمال ييتس ، وخاصة في « الوردة الخفية » والنسخة الأولى من أويزن . وهو يتبع ذات النماذج أيضاً في قصائد الهروب ، مثل الأرض التي يحبها القلب والتي هي ميلودراما جمالية لا فكتورية ، بطلها الجمال وشريرها الواجب. وفي تحويل الشاعر للميثولوجيا الإرلندية العنيفة ، المرحة المتطرفة إلى مواقف من الرومانس المشرب بالحنين إلى الوطن ، ويحب القصور المهترىء ، كما في ديدر ، فاننا نرى الشاعر الذي خاطبه وليام موريس قائلاً : « انك تكتب النوع الذي اكتبه في الشعر . » خصائص كثيرة من الموقف الجمالي ظلت مرافقة لييتس طيلة حياته . ولم يفقد أبداً شعوره بالجمال الذي كان مرتبطاً بدقة بشعوره باللياقة كما أنه لم يصطلح أبداً مع مستكشفي الأدب الحقيقيين ، ولم يفهم أبداً ما كان ديغا وإبسن يرميان إليه ، بل حتى في القصائد الأخيرة Last Poems ، عندما كانت كتاباته تعاكس نظريته ، كان يتحدث عن الفن بلغة الأشكال المثالية التقليدية ، التي يتحول فيها تدريجياً التناسق الفكري لدى فيثاغورس والقديس توماس إلى التناسق العضوي لكل من فيدياس وميخائيل انجلو.

رغم ذلك فان تعمد ييتس الابتعاد بنبوغه عن جماعة جبنة تشيشاير أمر لا يمكن إغفاله . فكل من درس القصائد المبكرة يتزعج كثيراً عندما يحاول قراءة النسخ المنقحة لها ، ويتأمل الأخطاء الغريبة التي لا معنى لها والتي يقوم بها ييتس أحياناً أثناء التنقيح . فشعر جماعة جبنة تشيشاير ، مثله مثل الشعر الرومانسي عموماً ، يعتمد ، في تمسكه بأهمية الصور الشعرية ، على قدر كبير من الحدس والاثارة . لذا فانه لا يعتمد على الأشياء بل على مواصفات الأشياء ، ولا يعتمد على نموذج للصور

بل على خلفية من الصفات . وفي مثل هذا الشعر يؤكد على الصفات المتقنة التركيب والصفات الاشعاعية الفاعلية . وعندما يغير ييتس في « أسى الحب » « The Sorrow of Love » تعبير « القمر الشاحب كخثارة اللبن » إلى « القمر الساطع » فان هذا التغيير من صفة الضجيج إلى صفة الهدوء يمنح الاسم وزناً كبيراً ، ويبين أن كلمة « القمر » قد اكتسبت معنى منظماً وقوياً في شعر ييتس . أما التغييرات الأخرى فتنبعث من رغبة في أحكام الضغط على نظام الكلمات في الجملة . وفي الشعر المتألق البيان واللفظ تميل هذه الرغبة إلى التراخي لأن الأنسجة الرابطة للجمل تؤكد على استمرار المعنى أكثر مما تطلق مثيرات للذكريات والعواطف . على أن الأسباب التي دعت إلى رغبة ييتس في إعادة كتابة قصائده الأولى بدلاً من حذفها هي أسباب غير واضحة علماً أننا قد نستطيع أن نخمن . ييتس واحد من الشعراء الناشئين : تقنيته الفنية ، وأفكاره وموقفه من الحياة هي في حالة مستمرة من الثورة والتحول . وهو ينتمي إلى غوته وبتهوفن ولا ينتمي إلى الفنانين ، أمثال بليك . وموزار ، ممن يتكشف نموهم تدريجياً . فظاهرة النمو عن طريق التحول الصارخ ، التي وصلت حدها في بيكاسو ، هي جديدة نسبياً في الآداب ، لذا فهي صفة غير مستحبة لدى ييتس نفسه ، الذي كان يفضل تواتر النمو التدريجي التقليدي . وقد يكون هذا ناتجاً عن انهيار النقد . دانتي مثلاً ينمو تدريجياً في الكوميديا الالهية لأن قواعد رمزيتها موجودة في ثقافة عصره . أما غوته فانه ينمو في الجزء الثاني من فاوست لأنه يريد إعادة اكتشاف أعراف الرمزية من أجل نفسه . ولعل ييتس قد أجبر على « النحو » من خلال بحثه الشخصي عن الرموز : وإذا صح هذا ، فان تنقيحاته قد تدل على رغبته في صهر أعماله ككل متنامٍ في وحدة واحدة لا انفصام فيها .

II

لقد بحث ييتس عن لغة من الرموز في مكانين واضحين : الميثولوجيا التقليدية لارلنده المشتملة على كل من القصص البطولية والفلكلور الشعبي ؛ وإيمان عصره بقوى خفية يمكن إخضاعها للسيطرة البشرية . ذاك الذي يعتمد عقيدة من الثيوصوفية (١) ونظاماً من الروحانية يرجع الارتباط بينهما وبين المواطن الإرلندي إلى عهد (٢) بعيد . كما أن تصميم ييتس على الجمع بين كل من بلافانسكي وسويد نبورغ وّف . و . هـ . مايرز ، وكل من فيون وكوتشلين لم ينتج عن مجرد نزوة شخصية . فقد بحث في هذا الخليط عن نموذج أسطوري لم يكن نموذج المسيحية التقليدية ولكنه كان متوافقاً معها بمعنى أنه كان توضيحاً آخر لذات الفهم الإبداعي الكلي للحقيقة . ولا ندهش إذاً ، عندما نجد ييتس مشكلاً نظائر للأفكار المسيحية من أساطيره الخاصة . فأول مسرحية شهيرة له هي الكونتيسة كاثلين The Countess Cathleen ، التي أخرجت على المسرح بين صيحات الاستهجان والازدراء العالية في نقطة تحول القرن . قصة المسرحية تتعلق بشخصية أنثى تقوم بدور يسوع ارلندي ، وتنقذ العالم ببيع روحها للشيطان ، ثم خداعها له بطبيعتها النقيه ، تماماً كما في نظرية التكفير السابقة لآنسلم . وكما يعلق ييتس بهدوء في ملاحظة ما ، فان القصة توضح « واحدة من الحكايات الرمزية السامية في العالم » . لكن قد لا يدهشنا أنه رغم الاعتراضات السخيفة التي عبر عنها بعض معاصريه التقليديين جداً ، فانهم كانوا يشعرون ان أقوالهم لم تكن جميعها صحيحة . لقد برهن ملك المسرح الراحل انه منافس منيع لإله الكنيسة

(١) معرفة الله عن طريق التأمل الصوفي أو التأمل الفلسفي — المترجمة.

(٢) انظر ملاحظات المؤلف في نهاية الكتاب — المترجمة

الراحل . ولعل جمهور المسرح قد أدرك بشكل أكثر وضوحاً من ييتس نفسه أن هناك شيئاً مضاداً للمسيحية آخذاً في التشكل : ألا وهو إحياء عبادة ديونيسيوس وأوديب للاحاطة بعبادة المسيح . لكننا سنعود إلى هذا بعد لحظة .

إن عبادة الأسطورة معرضة لأن تقود إلى استعمال الأساليب والألفاظ المهجورة ، وإلى العاطفية تجاه فترة معينة في الماضي . إذا شاركنا اعتقاد سونبرن أن العالم أصبح رمادياً بتأثير أنفاس المسيح ، فاننا نجعل من المسيحية سقوطاً تاريخياً ، ومن الفترة الكلاسيكية عصراً ذهبياً في التاريخ مما سيجعلنا نميل إلى الاعتقاد أن الخيال الابداعي كان مهتماً باحياء الروعة الباهتة للثقافة الكلاسيكية . وهذا سيؤدي بدوره إلى قدر كبير من التزييف واستعمال الألفاظ المهجورة ، عندما نشرع في معالجة هذه الثقافة مباشرة . الشيء ذاته يصح على قروسطية موريس وتشسترتون الرومانسية ، حيث يحدث السقوط في عصر النهضة أو الاصلاح الديني كما هي الحال بالنسبة لرسكن الذي يدعو عصر النهضة سقوطاً في أحجار البندقية The Stones of Venice . وقد كانت البيئة الرومانسية المتأخرة لباكورة أعمال ييتس مايئة بأساطير تاريخية من هذا النوع . كما ورث ييتس نظرة للتاريخ عن كاتب كان يحتقره باستمرار ألا وهو كارلايل . تبعاً لهذه الجدلية ، فقد مات عصر العمل البطولي والروعة الإبداعية بقدوم عصر الإيمان ، ومنذ ذلك الوقت استطاعت أمور كثيرة كالشعور بالذات والبيوريتانية ، والعقلانية والروح التجارية وجميع أشباح الأفكار التجريدية أن تدمر الفرد وما هو فوق الطبيعي معاً . كما جُعل الرجل النموذجي لعصرنا هذا رجلاً برجوازياً ، مخنثاً ، بخيلاً ، عديم الدم ، حقوداً كثير الجلوس ، شكاكاً ومادياً . ففي مقالة المتقدم عن سبنسر مثلاً ، نجد ييتس مشغولاً بهذه

الأسطورة إلى حد يجعله يكاد لا ينجح في تقديم أي شيء ذكي عن سبنسر كما لم يستطع أن ينحو خارج هذه الأسطورة أبداً . وهكذا تصبح لإرانده معان كثيرة بالنسبة إليه من بينها أنها اقليم محمي من أسوأ نقمة ، وهي الأفكار التجريديةوالمادية العالمية . في ارلنده الجذور تبقى . وتبقى فيها الأشكال الأدبية الجماعية كالمسرحية ممكنة ، كما يكون فيها الرجل الشجاع والمرأة الجميلة في موضع الاحترام .

عندما ظهر كتاب انحطاط الغرب Decline of The West لشبنغلر بعد الحرب العالمية الأولى ، كسب شعبيّه بسبب تعبيره تعبيراً كاملاً عن أسطورة كانت مقبولة على نحو واسع لمدة قرن ، كما قدم سرداً ذكياً لهذه الأسطورة . قال شبنغلر ان الثقافات عبارة عن أنظمة خاضعة للتواترات العضوية للنمو ، والنضج ثم الانحطاط . وان حضارتنا الحاليّة المتمثلة في المدن هي ثقافة « غربية » في نفس مرحلة الانحطاط التي كانت فيها الحضارة الكلاسيكية في زمن الحروب القرطاجية . وقد كان ييتس مشغولاً منذ عام ١٩١٧ بكتابة الرؤيا Vision . وهي نظام سري معقد يعتمد على دورة قمرية مكونة من ثمان وعشرين مرحلة وعلى نظام المخروطات المزدوجة . هذا النظام أملته عليه أرواحه التي بدورها كانت تعمل من خلال موهبة زوجته في الكتابةالاوتوماتيكية. ومن الواضح أن كتاب شبنغلر كان واحداً من الكتب التي قرأتها تلك الأرواح ، أو ربما كتبتها . ولا يفترض شبنغلر وجود حركة دورية عامة في التاريخ . الا أن الجداول التي أدرج فيها ثقافاته تستعمل أسماء الفصول الأربعة . وإذا كان زمننا هو « شتاء » الثقافة الغربية فذلك إيحاء بعودة الربيع على الأقل . « فالرؤيا » تحتوي على نص ممتع عن أثر فروبينياس على شبنغلر يوحي بشكل صحيح ، أن نظرية دورية عامة كانت موجودة في ذهن شبنغلر . على أي حال توجد هذه الدورة

العامة لدى فيكو ، وهو من السابقين لشبنغلر وله تأثير مباشر أكبر على ييتس من خلال كروس . كما كان له تأثير مشابه على جويس .

تقدم الرؤيا لنا نظرية فلكية يتحرك بموجبها التاريخ بشكل متبادل بين الدورتين « المضادة » و « الأساسية » الأولى ذاتية أرستقراطية عنيفة ومتناقضة ، والثانية موضوعية ، ديموقراطية ، مضحية بالذات وموحدة لله . كل دورة تضم ألفي عام . وهكذا فان الفترة الكلاسيكية من ٢٠٠٠ ق . م إلى فترة المسيحية دورة « مضادة » بينما الدورة المسيحية دورة « أساسية » . تكون الدورة في ذروتها عندما تكون في منتصف المسافة ، أي في المرحلة الخامسة عشرة ، أي عندما تكون أيضاً في أقرب نقطة من القطب المقابل . لذا فالفترة المسيحية كانت في ذروة تناقضها إبان العصر البيزنطي ، الذي هو بالنسبة لييتس عبارة عن أرض للجن مزيفة التاريخ ، وهذا يذكرنا بأسطورة لورنس الإترسكية . لكن عندما سقطت بيزنطية نبتت جذور ثقافتها في الغرب منتجة حضارة متناقضة في عصر النهضة كانت ذات جاذبية كبيرة لييتس . لقد كان كتاب كاستليون رجل البلاط Courtier ، وهو كتاب عظيم عن النظام المضاد أحد كتبه المفضلة وقد شعر أن هيكل أبطاله الارلنديين ، الذي يضم بيرك كأحد أعضائه البارزين ، شديد الشبه روحياً بالمثل الارسطوقراطية المتكبرة لعصر الفروسية ، وبذلك الفارس النبيل الذي ينظر ببرود إلى تفاهة الحياة والموت على السواء ، ويترك لخدمه مهمة « العيش » بدلاً منه ، وذلك استشهاداً بتعبير شهير من آكسل كان ييتس يكرره طيلة حياته .

نحن الآن في القرن الأخير من الحقبة المسيحية في ذروة التجريد الأساسي . ونقترب من رجوع عصر متناقض . مثله مثل نيتشه ، ييتس يتنبأ بالوقت الذي تخلي فيه المسيحية المكان لثقافة مضادة مشتملة على جمال متكبر وعنف لا يقاوم ، وبسيادة المسيح الدجال الذي يمشي

الآن مترهلاً تجاه بيت لحم من أجل أن يولد . وبقنطور (١) لا تنفصل إنسانيته عن الحيوان ، وبغرغونة (٢) شيلي التي تستيقظ من الأرض في الوقت الذي تبدأ به في الظهور « مومياء القمح » المنتمية إلى الثقافة الكلاسيكية السابقة . ستختفي الحمامة والعذراء وسترجع ليدا والبجعة على شكل طائر البلشون المتيقظ الساخر ، قاطن المستنقعات الارلندية ، وبرفقته كاهنته المتعصبة . إلا أن الميلاد الجديد سيكون خليطاً من الدم والألم ، مملوءاً بصيحات الطيور الجارحة الجديدة التي تحل محل حمامة السلام ، مثل ذلك الصقر وهو يدور في حلقة حلزونية متسعة دون دليل يرشده ، تحيط به صيحات كلاب الصيد المنتقمة وهي تقتفي أثر الدماء . ومثله مثل شبنغلر لكن لأسباب مختلفة قليلاً ، يرى ييتس ، ان عبارة الفاشيين للعنف الوحشي شيء مميز جداً لعصرنا هذا وللمستقبل القريب أيضاً .

لقد اقنع نفسه بذلك شخصياً إذ رأى الفاشية أول الأمر كما هي في الواقع عندما احتل السود والسمر Black and Tans إرلنده . أما فيما بعد عندما رأى ييتس ويندام لويس ينشر دعاية لهتلر ، وباوند لموسوليني ، وإليوت يصدر منشورات للمؤمنين معلماً إياهم إن المفكرين الآن يقرؤون تشارلز موراس ، اكتفى حينئذ بمداعبة القمصان الإرلندية الزرقاء مداعبة عابرة . لكن توجد صفات أخرى لهذه الحضارة الجديدة كانت حقاً جذابة له . فكما هي الحال بالنسبة للورنس ، سيكون مسيح العهد الجديد محباً للجنس أكثر منه إلهاً عذرياً . وفي كثير من قصائد ييتس الأخيرة يصبح الفعل الجنسي ، كما هو لدى لورنس أيضاً ، أساساً

---

(١) القنطور Centaur كائن خرافي نصفه رجل ونصفه الآخر فرس — المترجمة

(٢) الغرغونة demogorgon — إحدى أخوات ثلاث في الميثولوجياالا فريقية ، تكسو رؤوسهن أفاع بدلا من الشعر ، ويتحول كل من ينظر إليهن إلى حجر — المترجمة.

لشعار الخصوبة الجديدة ، ويظهر أيضاً تفضيل ييتس للفضائل البطولية على الفضائل المسيحية في مسرحيتيه الفرسان Calvary والبعث Resurrection حيث يظهر يسوع التاريخي بهيئة شخص مذهول ومرتبك جداً ، وهو يدير عجلة الزمن تجاه استسلام القوى الانسانية لأنه مجرد من الانسانية .

إلا أنه يعلن مؤكداً على ميلاد جديد ، إذا استعملنا تعبيراً من الرؤيا نكن تسري في أعماله جميعها سوداوية مماثلة لسوداوية غوتر داميرو نغ . فهو يفسر التاريخ على أنه صراع قطط مرير . فالبطل والإله والشاب والعجوز يدمر أحدهما الآخر كما تتطاحن حلقات التاريخ حول محور واحد . أوديب يقتل أباه ، وكوشلين يقتل ابنه ، وبطل المطهر يقتل الاثنين كضحية لأمه ، مشاعره نحوها خليط منفر جداً من مضاجعة الأقارب واشتهاء الموتى . وفي مسرحيته على شاطىء بيل يتحول كوشلين مجنوناً بعد قتله لابنه في عالم من الفوضى مثل لير في الأراضي البور . وخلافاً للير ، لا يسترجع انسانيته ، ولا يوجد سوى مهرج ورجل أعمى فقط عندما يسدل الستار . فالمهرج هو آخر وجه في الدورة القمرية من الرؤيا . وأعتقد أن الأعمى يمثل الليلة المظلمة الخالية من ضوء القمر التي تتبع هذه الدورة أي الوجه الأول الذي هو نهاية وبداية الدورة .

في بحثه عن لغة جديدة من الرموز كان ييتس إلى حد بعيد يحقق العرف الرومانسي الذي انطلق منه . وموقفه الأخير عبارة عن تعبير أكثر تنظيماً للرومانسية من كل من نيتشه ولورنس بل حتى بيزنطية ييتس التي هي المصدر الروحي لثقافة القرن الخامس عشر والنموذج لما قبل الرفائيليين ، فإنها تكشف عن أصلها الرومانسي . كما أن مفهومه عن الرجل العظيم

يقع أيضاً في المحور الرومانسي . وواحد من المفاهيم الرئيسية للأساطير الرومانسية المبكرة هو أن الموقف السياسي الثوري لذلك العصر هو إعادة خلق ثورة بروميثيوس ، الحليف التيتاني للانسان ، ضد طغيان مطلق يتمثل بإله السماء . فإله السماء هو إمبريالي من المدينة . كما أن غريمه فوضوي مرتبط بالأرض . وهذا سبب ظهور الأبطال البروميثيانيين في الشعر الرومانسي ،أمثال كوسوز وكوسيوكس وبولفار وغار بالدي الذين يحاربون من أجل حرية البشريةجميعها بشكل لا مركزي أو قومي .

الناحية القومية لأسطورة المسيح الرومانسية هي بشكل خاص مناسبة لبلاد كإرلنده أو المكسيك كما رآها لورنس حيث ترتبط الأفكار القومية والثورية ارتباطاً وثيقاً .

بالنسبة ليبتس ، ينتمي عبدة إله السماء إلى الرعاع وهم حفنة من الكلاب الخسيسة تحتشد في أعقاب بطل ارستقراطي يمثل القيم المتناقضة للثقافة الإرلندية ، بارنل على سبيل المثال ، أو وايلد أو سنج (مع أن سنج هو في الواقع من النوع الأساسي) ، أو ربما هو نفسه . في حضارة ارستقراطية ومنفرده يكون مثل هؤلاء الأبطال قادة ، لكن في حضارة أساسية مثل حضارتنا يسحب الكلب الخسيس الحيوان النبيل إلى الأسفل حيث يحقق بطولته ذاتها ، كالشمس الغاربة ، في البريق الخالي للقضية الضائعة . وهكذا في نهاية عتبة الملك المعاد كتابتها ، يموت الشاعر البطولي بعد أن يواصل دفاعه عن كل من الملك الطاغية وإله السماء المجذوم ، يهودا بليك ، الذي يجسده ، ولا يستطيع أن يصل إلى حل للصراع إلا بموته . وفي مسرحية ييتس الأخيرة موت كوشلين ، نجد أن الانهيار الكريه العاجز لبطله المحبوب يعطينا فكرة عن العدمية الخلاقة التي يصل إليها خيال الشاعر في النهاية . وفي مسرحيات ييتس ، كما هي

الحال بالنسبة لمعظم الرومانسيين العظماء ، تتحول عبادة البطل إلى عبادة موت البطل ، أي إلى سمفونية بطولية في أعماقها مسيرة جنائزية .

III

إن لغة الرمزية الرومانسية المبكرة هي لغة كانْتِيـّه . ولا أعني بذلك أنها معتمدة على كانت بل إنها تتضمن ميتافيزيق شعبي تسود فيه الخصائص الكانتيه . ويشطر الشاعر الرومانسي الحقيقة إلى عالم التجربة وعالم الادراك . العالم الأول أي عالم الاشياء أو مفهومها كما يبدو للعقل المحض في الفلسفة الكانتيه يتم تفسيره عن طريق الشعر . أما العالم الثاني أو عالم الظواهر الطبيعية فهو الموضوع الوحيد للمعرفة العقلانية . والثغرة بين المعرفة العقلانية والشعرية تفسر لنا أهمية الايحاء والاثارة في الأدب الرومانسي ، كما تفسر أيضاً عدم الثقة بالصفات الجدلية . إلا أنه بالنسبة لكل من الشاعر والعقلاني ، الطبيعة هي أداة التفسير . لذا فان الطبيعة بالنسبة للشاعر ، كما في مراسلات بودلير ، هي عبارة عن مقام مقدس للتنبؤات الغامضة . وفي عتمة عالم الأشياء كما تبدو للعقل حسب الفلسفة الكانتية ، وحيث ينبغي أن يتم اتصال مباشر مع الطبيعة ، نعتمد على منظار الرؤيا لدينا أقل مما نعتمد على مشاعرنا المنتفضة .

وهكذا ، ينمو الأدب الرومانسي ، يصبح كانت المبسط عبارة عن شوبنهور مبسط . ربما أن عالم الظواهر الطبيعية هو موضوع الشعور ، فان العالم كما يبدو للعقل يصبح مرتبطاً بما تحت الشعور ، عالم من الارادة يقع تحت عالم الفكرة . وبما أن عالم الارادة ، لكونه تحت أخلاقي وتحت فكري ، قد يوصف بالشر والحيوانية ، فان الأدب الرومانسي يصبح مغروساً في رموز « العذاب الرومانسي » : في السادية والشيطانية والتشاؤم » في عبادات جمال الألم ، وديانة عدم احترام

المقدسات ، ولعنة النبوغ ، وفوق كل شيء في المرأة الخبيثة المبتسمة ابتسامة عريضة ، الميدوسة (١) والسفنكس (٢) والجوكندا ، وفي المرأة الجميلة القاسية أو أياً كان اسمها ، تلك التي تدير عدة علاقات غرامية مختلفة ، والتي كان من شأنها أن أثرت على علاقات ييتس بمود غن الجميلة . إن عالم الارادة هو بالطبع جزء رئيسي في نظام الطبيعة ، لذا فانه في الواقع عالم مفرط في ماديته وليس روحانياً على الاطلاق .

يظهر المفهوم الرومانسي للعالم المفرط في المادية في أسطورة فرويد النفسية عن لبيدو اللاوعي ، وعن الوعي الذين يقوم بالرقابة . كما أشار فرويد نفسه إلى تشابه مفهومه عن ما وراء الطبيعة مع مفهوم شوبنهور لكنه لم يشر إلى أهمية هذا الشبه . وقد كان تأثير فرويد على ييتس غير مباشر . إلا أنه كان تأثيراً أكبر مما أدركه ييتس ظهر بعض مرة أخرى من خلال لورنس . لقد انعكس هذا التأثير في اختيار أوديب كرمز للمسيح المضاد الموشك على الولادة . إلا أن تطوير الداروينية لتلك الفكرة كان أمراً ذا تأثير فوري أكبر : فنظرة سريعة إلى هاردي كافية لأن ترينا مدى سهولة تلاؤم داروين وشوبنهور . وقد دمرت الجدلية التطورية انعزال الاشكال المخلوقة كما حولت الحياة بأجمعها إلى عائلة متصلة واحدة — بل كما قال صموئيل بطلر ، إلى كائن أعلى منفرد ، إلى إله نعرفه ، يشكّل عالم الارادة وقوة الحياة . وهكذا ففي هذا المفهوم للعالم المفرط في المادية كان يعاد امتصاص عقيدة الطاقة العالمية Anima Mundi (٣) في الرمزية الأدبية ، وذلك في محتوى مختلف جداً عن

---

(١) الميدوسه : هي إحدى الغرغونات الثلاث — المترجمة

(٢) كائن خرافي من الأساطير الاغريقية له جسم أسد وجناحان ورأس امرأة وصدرها — المترجمة .

(٣) الايمان بوجود طاقة حية أو مبدأ يتخلل العالم بأجمعه — المترجمة

القرن السابع عشر ، تظهر فكرتا ذاكرة الشعوب والتخاطر (١) كنتائج ثانوية لها .

في الميثولوجيا الارلندية — يوجد عالم من الآلهة تدعى تواثا دي دينان طردها الانسان إلى ما تحت الأرض منذ زمن بعيد . وهي تقطن الآن عالماً مناقضاً لعالمنا ، يكون فيه (١ آيار) عبارة عن (١ تشرين ثاني) لدينا . عالم من الجنيات تقطن فيه تيرنا نغو ، بلد الشباب الخالد حيث تتصف الشخصية بقسط أكبر من الروح الارستقراطية المنعزلة التي تميز الفكرة المضادة ، الكلاسيكية النيتشية القائمة على مزج ما هو إلهي بما هو بشري . وذلك على النقيض من وجهة النظر الأولية أو المسيحية . وأسطورة الآلهة هذه ، المدفونة تحت سيطرة الشعور والطبيعة والعقل ، والمخبأة تحت ستار HCE لدى جويس في فينيغان ، تماثل الأسطورة اليونانية عن التيتان الذين كان بروميثيوس واحداً منهم ، وتناسب تماماً الاسطورة الميتافيزيقية التي كنا نتتبعها . وفي ارتجاف الحجاب The Trembling ofThe Veil يستشهد بملاحظة لبلافانسكي تقول إن عالمنا يتصل من القطب الشمالي بعالم آخر مشكلاً كوناً ، أشبه بكرتين حديديتين يربط بينهما قضيب . وطبقاً للافتراضات الرومانسية السابقة القائلة إن اللاشعور هو مصدر القدرة على خلق الأساطير ، يحاول ييتس ، كما يقول لنا في مقالته إلى صديقي القمر الصامت Per Amica Silentia Lunoc أن يهبط به إلى اللاشعور في جدول « الطاقة العالمية » كي يصبح وسيلة لقوة خلاقة قاعدتها تتواجد في كل ما هو تقليدي أساساً في الجنس البشري بدلاً مما هو فردي . وذلك من شأنه أن ينتزع آلهة وأساطير أجداد هذا العرق الواحد من جدول ذاكرته .

---

(١) اتصال عقل بآخر بطريقة ما خارجة عن النطاق العادي — المترجمة

وفي مسرحية سحيقة نوعاً ما ، الساعة الرملية The Hour-Glass يطلب ملاك من مؤيد للمادية الشكوكية أن يقبل عالم الجن المضاد وإلا فالويل له . ويمنحه ساعة كي يأتي بمؤمن بهذا العالم . ثم تظهر على المسرح ساعة رملية ، تسمى المسرحية بها ، وهذه الساعة الرملية التي هي أبسط رمز ممكن للوقت ، تشكل الرمز الرئيسي في رؤياه . أي الحلقة المزدوجة التي يمر الوقت فيها من مخروط إلى آخر ، ثم يعكس وضعه عندما ينتهي المسار ، مع أن ييتس حاول أن لا يلاحظ هذه الحقيقة . في هذه المسرحية ، تمثل الساعة الرملية العلاقة بين عالم الجن وعالمنا . ومن الواضح إن هذه العلاقة لا يمكن أن تكون تاريخية ، مثل الحلقة المزدوجة الكلاسيكية المسيحية . إلا أن الجن يشتركون معنا إلى حد ما في الزمان والمكان . إذ أنهم يعيشون ، مثل أرواح دانتي في المطهر ، في الجانب الآخر من عالمنا ، مهما اختلفت طريقة تفسيرنا لكلمة « جانب » .

نستطيع أن نفهم أين يقع هذا العالم إذا فكرنا بالروحانية ، التي رغم اسمها ، تتحرى وفق مبادىء علمية ، عالماً من الطبيعة وليس عالماً من الارواح ، عالماً تعمل فيه مفاهيم الزمان والمكان والمادة والشكل . ويبدو أنه جزء أساسي من الطاقة العالمية . وهكذا فان الساعة الرملية تمثل حقاً دائرة الحياة العضوية التي تسير من الولادة إلى الموت ومن الموت إلى البعث . وفكرة البعث ضرورية إذا احتفظ المفهوم بشكل الشاعة الرملية. في الرؤيا ثمة حلقتان مزدوجتان هما القدرات الأربع تشكلان حركة الزمان المرئي أو التاريخ طبقاً لشبنغلر . واثنتان أخريان هما المبادىء الأربعة تشكلان زاويتين قائمتين عليهما . وهما عبارة عن الحلقة الأخرى للحياة والموت والبعث : ويسرد ييتس باسهاب المراحل الست التي يمر بها المتوفى في طريقة إلى البعث، إحداها تشمل احياء اللحظات العاطفية في حياة الانسان ربما لعدةقرون في بعض الأحيان ، كما يعيش سوفت

لحظات حبه مع ستيلا وفانيسا في الكلمات على زجاج النافذة The Words Upon the Window Pane. فالوظيفة الرئيسية لهذا العالم هي تكفيرية أو تطهيرية مذكرة إيانا مرة ثانية بمطهر دانتي ، الذي تعلوه جنة عدن من حيث ترتد جميع بذور الحياة إلى عالمنا ، مع أن هذه الحركة الدائرة ، بالطبع بالنسبة لدانتي ، لا تؤثر على الأرواح البشرية .

لقد انتقلت فكرة تناسخ الأرواح إلى ييتس من مصادر شرقية عن طريق النيو صوفية . ويوجد سرد افضل بكثير من الذي يقدمه ييتس عن مسيرة الروح من الموت إلى البعث في الكتاب التيبتي عن الموتى The Tibetan Book of The Dead كما يدعى في الترجمة الانكليزية ، حيث يسمى العالم المأهول بالسكان باردو وأيضاً في مسرحيات نو اليابانية التي أثرت كثيراً على فن ييتس الدرامي ، يكون عالم الباردو هو المحيط الطبيعي . وثمة تباين غريب بين لطف المسرحيات اليابانية وشراسة ييتس . ففي احداهما ، نيشيكيجي Nishikigi يوحّد كاهن بين حبيبين ميتين ، بينما في حلم العظام Dreaming of the Bones ليبتس يتوجب على حبيبين ارلنديين أن يفترقا إلى الأبد بسبب خيانتهما لارلنده . ويقال إن الساعة الرملية أخافت رجلاً إلى درجة جعلته يحضر القداس طيلة أسابيع . وفي حلم العظام يظهر المبشر مرة ثانية ممسكاً بعظمة سلامية ، وهو مستعد لتكييف التهديدات القديمة مع أساليب الكهنة الجديدة . وفي مسرحية نو أخرى تدعى هاغوروومو Hagoromo : تعلم جنية كاهناً رقصة أوجه القمر مقابل أن يعيد اليها غطاءً للرأس كان قد سرقه منها . وهي مخلوقة مسالمة ولطيفة ، تشبه سالي راند التي فقدت مروحتها . ومن غير المحتمل أن تتصف دروسها في الرقص بالحذلقة

البروكرستيزية (١) التي تتميز بها أشباح ييتس الثرثارة المتشبثة برأيها. وفي مسرحية ثالثة ، كاموزاكا Kamusaka ، يوفق بين قاطع طريق ميت وقاتله الشاب . بينما في المطهر لييتس (وهو من أكثر العناوين تهكماً ، مع أن تهكماً مشابهاً يوجد في هاملت) تتحد الجريمة المزدوجة المذكورة سابقا مع فكرة لعنة الأجداد فتعمل بقوة لا تقاوم في كل من هذه الحياة والحياة الأخرى .

وبالطبع فان ييتس قد قرأ من الصوفية ما يكفي لأن يجعله يشير إلى خلاصة من هذه الحلقات « بمخروط ثالث عشر » أو دائرة الحاضر المجرد حيث تمكن من تجاوز الزمان والمكان . ولكن رغم هذا الهرب النظري تبقى الرؤيا كتابا كئيبا . وقد يكون ييتس مصيبا في اعتقاده بتنميته قدرات خاصة من أجل الاتصال بنوع من الذكاء الموضوعي غير المعروف . واذا كان « لمرشديه الروحيين » وجود موضوعي ، فان كل ما يستطيع الانسان قوله أن ييتس يذكرنا بهؤلاء البؤساء غير المحظوظين الذين يحولون أنفسهم إلى أجهزة متنقلة من الكرستال وذلك بتغطية حشوتهم الفضية بغبار المنغنيز . وبهذا فانهم يتعرضون إلى سيل من الهواء السماوي الذي يستطيع معظمنا أن يتقيه . كل ما هو ممتع وقيّم في الرؤيا متعلق مباشرة بالناحية الذاتية. فالكتاب يوحي في المقام الأول بما يبدو لي ممكنا جداً بالنسبة لمواضع أخرى : إن جزءاً كبيراً من تفكيرنا ينطلق من أشكال لا شعورية . ولا يأتي هذا فقط من الأشكال الهندسية التي نستعملها « كوجهة نظر » « دائرة نفوذ » « خط عمل » وهكذا ، بل في التضمينات المكانية لأكثر التعابير شيوعا مثل : « جانب»

---

(١) البروكر ستيزيه – نسبة إلى بروكر ستيز وهو لص اغريقي خرافي كان يمد أو يقطع أرجل ضحاياه كي يتناسب طولهم مع فراشه . وتستعمل كصفة لشخص يميل إلى إحداث التجانس بوسائل عنيفة أو اعتباطية دون اعتبار للفروق الفردية أو الظروف –المترجمة

« بين » « من الناحية الأخرى » وما شابهها . تبدأ الرؤيا بتوزيع جميع الأنواع البشرية إلى ثمانية وعشرين طوراً . وحتى هذا التقسيم ، رغم هذا التقييد الاعتباطي ، كان من الممكن أن تصبح الأساس اللاشعوري لشكل فني شبيه بالذي تمثله مجموعة تشوسر المكونة من تسعة وعشرين حاجاً ينتظمون في دائرة كاملة من المزاج المرح إلى الدنيوي .ومن المؤسف ان تلك الصفات التي مكنت تشوسر من تحويل دائرته الكاملة إلى فن عظيم ، كانت ذات الصفات التي شعر ييتس ان من واجبه الارتياب فيها — ألا وهي التشخيص والكوميديا .

لقد ركزت على الرؤيا لانها تقدم وصفاً ، في مختلف الأحوال والظروف ، للبنية الرمزية التي تشكل أساس شعر ييتس منذ عام ١٩١٧ فصاعداً . ونتيجة ما قلناه عن الطبيعة الرومانسية لذلك الشعر ، يتضح لنا أن الرؤيا عبارة عن واحدة من قواعد الرمزية الرومانسية ، بالإضافة إلى أمور أخرى كثيرة . فهي تقدم عالماً مادياً غير اعتيادي يستوعبه الشعور ، وعالماً فوق مادي يستوعبه اللاشعور . وبعملها هذا تحافظ على العبادة الاصلية الرومانسية للطبيعة التي أدت إلى تماهي الحقيقة الروحية مع الحقيقة فوق المادية . وهي لا تصل ، إلا نظرياً ، إلى أي نظام فوق الطبيعة أو أي وسيلة من الشعورتختصر بموجبها الفجوة بين الفاعل والمفعول به . وقطبا الرؤيا ، الطور الأول والخامس عشر هما حالة موضوعية صرفة من نكران الذات تليها حالة ذاتيه صرفة من الجمال الكامل . كل منهما تناسخ فوق بشري . وبما أن العملية الرئيسية في الطبيعة كما نراها عادة هي الدورة ، فان الرؤيا تعكس تشاؤماً رومانسياً يعتمد على مفهوم من الجبرية الدورية ، كما نجده في أعمال كل من لورنس وسبنغلر ونيتشه الذين هم أيضاً حاولوا تشكيل عقيده من التكرار الدوري ،وكذلك في أعمال العديد من الأشخاص الآخرين .

وما يبقى أخيراً هو مقارنة رمزية ييتس برمزية شاعر أقدم منه ممن عرفوا تقليداً أعظم من الرومانس . وهذه المقارنة ربما تشمل بعض النقاط التقنية من قواعد الرمزية .

IV

من بين الشعراء الانكليز السابقين للرومانسيين ، كان لكل من بليك وسبنسر ، وهم أعظم المستعملين للغة الرمزية في الأدب الانكليزي ، أكبر الأثر في تكوين ييتس ، وفي عام ١٨٨٩ أخذ ييتس وصديقه إليس على عاتقيهما اصدار طبعة لأعمال بليك ظهرت عام ١٨٩٣ في ثلاثة مجلدات . وقد تناولا بليك من الجانب الذي اعتبره بلافانسكي خطأ: وذلك يعني أنهما نتيجة اكتسابهما شيئاً من الإيمان بالقوى الخفية وإمكان إخضاعها للسيطرة البشرية ، توقعا ان يجدا لدى بليك نظاماً خفياً أو عقيدة سرية بالاً من لغة شعرية . إلا أن أكثر ما كان يحتاجه بليك عام ١٨٨٩ هو نص أنيق كامل ودقيق .ولم يكن أي من المحررين يعرف شيئاً عن التحرير . كما أنهما لم يتمكنا من قراءة خط يد بليك بدقة متواصلة . هذا بالإضافة إلى أن بليك رغم كونه مفكراً منظماً ، كان يحذر قارئه بحدة مما يدعوه « بالشكل الرياضي . » وهذا يشمل كل الأدوات الأوكليديه من رسوم بيانية وأشكال وقوائم الرموز وماشابهها، والتي تظهر حتماً عندما تعامل الرمزية كلغة ميتة . والنتيجة هي تعليق مفرط في التخطيط مليء بالتناسق المزيف الذي هو أكثر صعوبة للفهم من بليك ، وأكثر تشويشاً بسبب إيضاحات بوم وسويدن بورغ النابذة . كما أن ييتس يعلق بحق في مجرى عمله قائلاً : « يجب على دارس القوى الخفية . . . أن يلاحظ بشكل دقيق ربط بليك للون الأسود بالظلام » . إلا أن ييتس يخبرنا في مقالته عن سبنسر أن رموز سبنسر عادت إلى التدفق

إلى عقله بعد أن نسي زمناً طويلاً أنه صادفها لدى سينسر ومن المستحيل أن لا يكون قد تأثر بنفس الطريقة ببليك الذي درسه بشكل شامل .

ورغم كون رمزية بليك معقدة ، فانها على الأقل غير مزدحمة بأجهزة السلسلة الكونية من أيونات وفيضانات وأرواح عالمية وانصاف قوى خلاقة ورثها ييتس عن عرف القوى الخفية ومدى سيطرة البشر عليها وفي رمزية بليك يحدث تباين بين العالم كحقيقة فكرية موجودة داخل العقل البشري والعالم كمظهر مادي خارجه يكون فيه الثاني عبارة عن ظل أو انعكاس للأول ، مما ينتج عنه نوع من المحاكاة الساخرة أو التغيير المعاكس . وفي العالم المادي يكون الانسان عبارة عن مركز للادراك منفرد ومنعزل . أما في العالم الروحاني فانه يكون متماهياً مع محيط كوني من الادراك ، أي يكون إنساناً تيتانياً يدعوه بليك ألبيون. في العالم المادي يكون الانسان شاعراً بتناقص بين الخالق الالهي والمخلوق البشري ، بينما في العالم الروحي يتلامى كل منهما في وحدة من الله والانسان التي هي يسوع . في العالم المادي يبدو الانسان وسط سلسلة كونية في منتصف الطريق بين المادة والله . وفي العالم الروحي يجذب الانسان هذه السلسلة إلى جسده كما يهدد زيوس بذلك في الالياذة . والشكل الحقيقي للحياة المعدنية هو المدينة ، وللعالم النباتي هو شجرة الحياة ، والعالم الحيواني هو جسد واحد ، وللعالم البشري هو الوجود الحقيقي ليسوع الاله ـــ الانسان . وكل هذه الأشكال هي عادة عبارة عن شكل واحد .

لذا ففي رمزية بليك نجد سلسلة من التناقضات التي تعبر عن الفرق بين العالمين . توجد شجرة حياة وشجرة غموض ، مدينة الله ومدينة الدمار وهكذا . يوجد نموذج التناقض هذا لدى ييتس أيضاً . إذ تظهر

الشجرتان في القصيدة التي تحمل هذا الاسم كما يلمّح بالمدينتين تلميحاً في القصائد البيزنطية . مع أنه في القصيدة الشهيرة « الابحار إلى بيزنطية » نجد أن شيلي هو الذي يقوم عملياً بدور القائد بينما يقف ييتس في ضريح غالا بلاسيديا في رافينا . وهذا الضريح عبارة عن مغارة من النوع الذي يدعوه شبنغلر « الرمز الأول » للحضارة البيزنطية. ويُرى في القبة ذات الزجاج المتعدد الألوان انعكاساً لشيء شديد الشبه بمدينة الأحجار الحية في العهد الجديد من الكتاب المقدس .

كي يعبر الدماغ البشري من العالم المادي إلى العالم الروحي لدى بليك ، عليه أن ينفجر ثم ينقلب ظهراً لبطن . وفي لغة أكثر واقعية ، على الانسان أن يستعمل خياله ويدرب نفسه ، بمساعدة الأعمال الفنية ، على قلب المنظور الطبيعي . ورمز بليك لهذا الانقلاب ظهراً لبطن هو الدوامة . وهي صورة شبيهة نوعاً ما بدائرة ييتس مع أن الاختلاف أهم بكثير من التشابه . وفي رمزية ييتس الحياة الروحية في هذا العالم عبارة عن مخروط ضخم كما هي الحال في مظهر دانتي ، أي عبارة عن جبل أو برج محاط بدرج ملتو يتخذ سبيلاً لولبياً إلى الأعلى ، من حياة إلى أخرى حتى يصل الذروة . أما مصدر الفكرة فليس دانتي بل ذكرى عالقة في الذهن من الطفولة لدخان صاعد من بكرات تدور بسرعة « لمصنع تعليب للعسل » . وقد بدا هذا الدخان وكأنه مندفع من جبل محترق . وصورة المخروط هذه تزودنا بعنوان كتابين من كتب ييتس الأخيرة ، البرج والدرج الملتوي .

ولكن إذا اتجهنا نحو باكورة عمله فاننا نجد أن الرمز الرئيسي هناك ليس مطهر دانتي بل فردوسه وورودته المتعددة الازهار وشجرة الحياة الملتهبة أو صليبه الممجد الذي هو شكل الخلود الدائم ، واللولب

الذي فقد شكله المتدرج أو الدنيوي . لذا من الواضح أن فكرة المرور من رأس المخروط المطهر إلى الخلود سادت فكر ييتس حتى عام ١٩١٧. أما فيما بعد فقد بدأت فكرة البعث من القمة ، التي رأينا التلميح إليها لدى دانتي أيضاً ، تحل محل الفكرة السابقة ولكن ليس بشكل كامل.

ويضع دانتي جنه عدن في قمة المطهر . أما كل من بليك وسبنسر فيضعونها في مكان أدنى من نظامهم الرمزي ، بحيث تكون مقترنة بالقمر وعالم بارد وللأموات وغير المولودين ، والذي هو عالم فوق مادي وجزء من النظام الدوري للطبيعة . ويدعوه بليك بيولاه وسبنسر جنات أدونيس . وبما أن كلا من الشاعرين بروتستانتي فانهما لا يكسبانه وظيفة تطهرية بل هو مكان للبعث إلى حد ما . فبيولا بليك ، وهي المفهوم الأدق تنفيذاً ، لها مدخلان ، مدخل سفلي للبعث ومدخل علوي للهروب . وفي رمزية بليك تحدث كارثة الرؤيا أو دوامتها في المدخل العلوي . وتنتهي مليكة الجن لسبنسر بكارثة مشابهة في مكان مماثل ، وهو دائرة القمر في كانتو التحول .

من وجهة نظر بليك ، فان رؤيا ييتس هي رؤيا عالم مادي يدعوه بليك نشوءاً ، وعالم فوق مادي أو بيولاه حدوده العليا مغلقة . وروايته عن هذا العالم الدوري مشابهة جداً لرواية بليك . فبليك أيضاً لديه دورة تاريخية يقتل فيها الشاب أورك والرجل المسن أورزن أحدهما الآخر . ودورة أكبر للموت والبعث التي يقدم عرْضاً لها في المسافر الفكري أما ادعاء ييتس أن رؤياه تشرح المسافر الفكري أو بشكل أدق تطرح الناحية ذاتها للرمزية فصحيح تماماً . كلا الشاعرين يستعملان بشكل مشابه للقمر ودورة قمرية ذات ثمانية وعشرين وجهاً . فمدخلا بليك السفلي والعلوي يماثلان وجهي ييتس الأول والخامس عشر ، أي وجه الاستسلام الكامل

ووجه الجمال الكلي . وكل من هذين الشاعرين مدين بهذا المفهوم لكهف الحوريات لدى هومروس ، وتعليق بورمزي عليه .

ومرة ثانية من وجهة نظر بليك ، الشيء الذي يضع الختم على الحد الأعلى لرؤيا ييتس ، هو الحالة العقلية غير الخلاقة التي حقق فيها ييتس رؤياه . فهو يقف في الوجه الأول في حالة من السلبية والامتعاض بحيث لا يستطيع تأليف كتابه ويرى مثله الأعلى المنعزل والارستقراطي فوقه، مستحيلاً في بعده وضائعاً في النجوم الدائرة ، وعلى النقيض من ذلك فان عقلاً نشيطاً يمكن أن يحيط هذه الرؤيا ، التي من شأنها حينذاك أن ترقى إلى العالم الروحي أو الفكري ، وتصبح شكلاً مخلوقاً أو دراميا كخلاقة حجاج تشوسر . وفي هذه الحالة يمكن للحد الأعلى لهذه الرؤيا الحاضرة ، أي الوجه الخامس عشر ، أو الذات المضادة الكاملة ، أن يصبح الحد الأدنى ، أي الوجه الذي تظهر فيه الرؤيا للعالم المادي . ولذا يجب أن نحصل على ما يدعوه ييتس بالفعل الخلاق والقناع ، الحقيقة الفكرية أو التخيلية للرؤيا ذاتها ، ثم الشكل الخارجي الذي تظهر فيه للآخرين . وكما أن بليك ، عندما تحدث عن قصائده بأنها تُملى عليه ، كان يتحدث عن حالة من التركيز النشيط جداً ، فان ييتس أيضاً لم يكن يودع في نفسه شيئاً سوى رؤياه . في كل موضع آخر يكون هو المحيط النشيط لما يقوم به وليس مجرد مركز سلبي . علينا أن نتوقع ، إذاً ، أن تدور بقية أعماله حول هذا المفهوم للفعل الخلاق والقناع ، أي الاختلاف بين الحقيقة الفكرية والمظهر المادي . وهذا الأخير أي القناع حائز على ذلك الانعزال الارستقراطي المتكبر النبي كان ييتس يقدره كثيراً في عالم المظهر .

هذا بالتأكيد ما تحصل عليه في مقالة إلى صديقي القمر الصامت

أي القمقم الذي خرج منه عفريت الرؤيا المحاط بالدخان . هناك يرى ييتس الفنان كرجل عادي أو طبيعي في عالم المادة يستعمل نبوغه الخلاق ليتصور طريقة للوجود مختلفة بقدر الامكان عن تلك التي فرضتها عليه نقائصه . هكذا يخلق موريس ، الرجل العديم الذوق ، المتخبط ، عالماً خيالياً ذا ذوق رائع دقيق . ويعبر لاندور الشرس الغضوب عن نفسه بطريقة رقيقة. . . فالفنان يبحث عن قناع أولاً ليخفي ذاته الطبيعية، وفي المقام الأخير كي يكشف عن ذاته المبدعة أي جسده الفني . هذا المفهوم يأتي بالطبع من الدراما ، وربما أيضاً من تحليل سنج البارع لقناع شخصي مشابه في الرجل اللعوب في العالم الغربي The Playboy of the Western World وهذا المفهوم يشكل أساس نظرية ييتس الدرامية . في مسرحيته المثالية ، الجمهور هو النخبة والممثلون مقنعون والفكرة الرئيسية تقليدية ورمزية : لذا فان الشكل الخارجي للدراما ، مثله مثل المسرحية اليابانية الذي هو مأخوذ منها ، يحتفظ بقناع الفضائل البطوبية والارستقراطية . ولكن في هذه النظرية ، يتوجب على الشاعر أن يجد أرضاً مشتركة مع الجمهور وذلك في الأفكار والرموز التقليدية التي تبرز من التقاليد الراسخة في الذاكرة الشعورية للجنس الواحد . وعندما يثقب المطلعون الحقيقيون في الجمهور القناع فانهم يجدون أنفسهم داخل شكل فكري هو في آن واحد عقل المسرحي والطاقة العالمية للاشعورهم المشترك . من الواضح إذاً أن القناع لا يتعلق بحياة الشاعر الخاصة أو بصراعه مع نفسه فحسب بل كما يقول ييتس: إذا كان على القناع أن يكشف شيئاً مؤثراً ، فعليه أن يكون إلى حد ما قناع العصر أيضاً. لذا فان أعظم الشعراء في كل جيل هم أولئك الذين يستطيعون مماهاة القناع الشخصي بقناع تاريخي .

وهكذا تظهر الرومانسية ، حسب نظرية ييتس ، في شكل قناع

أو رؤيا معاكسة ، أو احتجاج خلاق ضد الثورة الصناعية ، وتنتهي كشكل تعبر من خلاله الثورة الصناعية عن ذاتها . كذلك الحال بالنسبة لخلاصة فكر ييتس : فلسفة إيطاليا الحديثة مع التشديد على العناصر الفاشية ، دستور الساموراي الياباني ، نظرية التاريخ لشبنغلر ، عقيدة نيتشه عن السوبرمان البطولي ، القومية الارلندية ، التأثير الشخصي لازرا باوند . ومحاولة الوصول من خلال الأعماق إلى حقائق أعمق مما يعرفها العقل . وهذا أيضاً يشكل قناعاً أو رؤيا مضادة لما رآه ييتس والآخرون نقائص أساسية في عصرنا هذا : «الا وهي عبارة الابتذال والجودة المتوسطة ، والافتقار إلى النبل والبطولة . والدراما الييتشية هي مثل غريب على هذا التعارض المبدع . ولنذكر خصائصها : موضوعية حميمة موجهة من الكاتب المسرحي إلى جمهور صغير . . وهي ملأى بالرمزية التقليدية ، ومجردة إلا من الضروريات القصوى للباس والمناظر والاضاءة . وهي مأساوية أو على الأقل كئيبة في لهجتها وتعكس المثل الارستقراطية . وتخضع فيها فردية الشخصية إلى وحدة الفكرة . وهذا الشكل الدرامي ، نقطة نقطة ، هو النقيض المطلق للشكل الدرامي الرئيسي في عصرنا هذا ، أي الفلم السينمائي بجمهوره الواسع العشوائي ومناظره الكوميدية أو الواقعية المغرقة في العاطفة ، والذي لا يوجد له كاتب مسرحي ، وحيث تكون فيه الحياة الخاصة للممثلين على الاجمال أكثر منعه من المسرحية نفسها التي يتواجدون فيها .

لكن توجد نقطة واحدة في فكر ييتس لا يوضحها سوى في مسرحية واحدة عنوانها آحادي (١) القرن القادم من النجوم .

The Unicorn from the Stars. ولهذا السبب علينا أن نشرحها نحن .

---

(١) حيوان خرافي له جسم فرس وذيل أسد وقرن وحيد في وسط الجبهة – المترجمة

بمجرد آن يعثر الشاعر على قناعه،ويصبح هذا القناع الشكل الخارجي لحياته الخلاقة ، فان هذا القناع يفقد الاتصال الحقيقي كله مع حياته الطبيعية . الفن ليس علاجاً ذاتياً . موريس لم يشف قلة ذوقه بكتابته قصصاً رومانسية عن أناس يتمتعون بذوق كبير . فالشاعر ، إذ يقدم لنا رؤيا عن النبل والبطولة ، يفصل هذه الرؤيا عن حياتنا العادية . لذا فهو يعمل في اتجاه مضاد تماماً لاتجاه القائد السياسي الذي يصر على محاولة ربط هذه الرؤيا بنا . لذا فانه يفسد طبيعتها ، كما أفسدت الفاشية الرسالة النيتشية للفضيلة البطولية فحولتها إلى أفظع وأشنع رفض لما عرفه العالم . قد يكون سجفريد مثلاً بطولياً حقيقياً كافياً لدى فاغنر . لكن كلما حاول شخص أن يتصرف مثل سجفريد أصبح فوراً كأولبرتش . فالفنان ، بالطبع ، هو دائماً شبيه بنرجس ، معرض أن يقع في غرام خيال قناعه المنعكس . ييتس نفسه لم يكن حائزاً على كل نوع من الذكاء الرفيع وقد أدى بعض التكلف الناتج عن مسحة متحذلقة في تركيبه إلى درجة معينة من الاضطراب العصبي الاجتماعي والسياسي . ورغم ذلك كله يجب ان لاتتسرع بالصاق رقعة فاشية على اسطورة ييتس لمجرد أن مؤامرة من السفاحين تسببت في تحقير هذه الأسطورة بدلاً من غيرها . ونعود مرة ثانية إلى نقطتنا الأصلية وهي أن الرمزية الشعرية لغة وليست حقيقة . هي وسيلة للتعبير وليست قواماً من العقيدة . انها ليست شيئاً تنظر إليه بل شيئاً تنظر وتتكلم من خلاله. إنها قناع درامي. « الشاعر » قال السير فيليب سدني « لا يؤكد أبداً » إذ انه عندما يؤكد لايتوقف عن كونه شاعراً فقط بل يكون معرضاً للخطأ كأي شخص آخر.

ابتدأ ييتس مسيرته الأدبية بمجموعة من القيم الرومانسية يضاف إليها الحدس ، مسجلة على الصفحة الأولى من مجموعة قصائده ، Poems Collected ، وهي : « الكلمات فقط هي جيدة حتماً » . وبتقدم مسيرته اندمجت أعماله الرومانسية في شكل قناع مأساوي نسمع من

خلاله أصواتاً مليئة بالرعب والقسوة والجمال المخيف ، أصوات أشباح خبيثة وهي تكرر جرائم موتاها العنيفة . ولا ينكر أحد أن قناعاً مأساوياً مخيفاً هو الانعكاس الواضح لعصرنا هذا . وليس من السهل ارتداء هذا القناع . إذ ليس المقصود به هؤلاء الذين يلجؤون إلى الغضب من انتهاك حرمة الأخلاق ، أو إلى التبجح السطحي . لكن ما إن يبدأ هذا القناع في الاستقرار على خالق شعر فكتوري ممتع رقيق ، حتى يمتليء الصوت بالحيوية والحماسة . في شعر ييتس المبكر لا نجد شباباً ولا شيخوخة ، بل حلماً مهماً يعقب طعام العشاء . في القصائد الأخيرة Last Poems تتفجر شهوات الشباب إلى جانب « الادراك السريع للرجل العجوز » محلقة على علو شاهق من الأوهام المتصارعة : إذ بينما تستعبدنا الأوهام ، فان الرؤيا تحررنا . وحتى التفكير بالموت في عالم يمر في طور النزاع يبدو فكراً مرحاً ، بل قفزة متحدية إلى نبع نهر تقوم بها سمكة سلمون كبيرة كي تعود إلى مكان البذور .

في رواية عتبة الملك The King's Threshold التي هي من باكورة أعماله ، يبدأ شاعر في الاضراب عن الطعام في بلاط ملك لأنه استبعد عن المائدة الرئيسية حيث يجلس الأساقفة والمستشارون . إلا أن المسألة لم تعرض بشكل جيد : فالشاعر لا يريد مجرد المساواة مع الآخرين . انه يريد أن يعرف بأنه هو الملك الحقيقي ، خالق القيم الاجتماعية الذي عندما يتمدح الذهب يوحي للآخرين بأنهم يزرعون الأرض ورؤوسهم مكللة بتيجان ذهبية . إنه بطل مأساوي بالنسبة لأتباعه ، أو مهرج في كرنفال غير مثقف ، مثله قبل شمشون ملتون ، أو يسوع الذي بنيت شخصيته على غرار نموذجه الأصلي شمشون . إن المأساة تنتهي بالنصر والكرنفال بالفوضى . في الطبعة الأولى يعترف الملك

أنه اغتصب لقب الشاعر ثم يستسلم . وفي طبعة أخرى يتضور الشاعر جوعاً . ولكن ما يقوله الشاعر في كلتا الطبعتين هو مايلي :

أريد من الجميع أن يعرفوا عندما ينهار كل شيء
أن الشعر يدعوهم للفرح . . .
لأنه اليد التي تنثر الحب ، والغلاف المتفجر عنها
لأنه فرحة الضحية بين اللهيب المقدس
بل ضحكة الله على حطام العالم

* * *

طائر الصافر الواقعي :

دراسة جول والاس ستيفنز

كان والاس ستيفنز شاعراً ، نظرية الشعر بالنسبة إليه وتطبيقها أمران لا ينفصلان (١) . وكان ما يعطي شكلاً لرؤياه الشعرية هو الميتافيزيقيا التي تشكلها بدورها نظرية للمعرفة ، هي الأخرى تشكلها رؤيا شعرية . انه يقول عن واحدة من قصائده التأملية الطويلة انها تعرض نظرية الشعر على أنها حياة الشعر (٤٨٦) . وفي مقدمة مقالاته النقدية يقول إنه يعني بنظرية الشعر « الشعر ذاته ، القصيدة المجردة » (ن . ا . Viii) . وبذلك فهو يتخذ موقفاً مناقضاً للمنهج الثنائي لاليوت ، الذي يتكلم غالباً عن الشعر وكأنه روح عاطفية حسية تبحث عن هيكل « مترابط » من الفكر ، يقدمه فيلسوف ما ، أو شبح ديكارتي يحاول أن يجد آلة مناسبة . لم يسبق لأي شاعر ذي مكانة ما — وليس اليوت بالطبع — ان استلم بنية فكرية من غيره . والمغالطة الثنائية لابد أن تولد مغالطات أخرى . فستيفنز ذو أهمية خاصة بالنسبة للنظري الناقد لأنه يرى بوضوح شديد ان الأفكار التي يستطيع الشاعر أن يعالجها هي فقط

---

(١) جميع الاشارات إلى شعر ستيفنز مرفقة برقم الصفحة في مجموعة أشعار والاس ستيفنز The Collected Poems of Wallace Stevens ، ١٩٥٤ ، وجميع الاشارات إلى مقالاته النقدية مرفقة برقم الصفحة في الملاك الضروري The Necessary Angel — ١٩٥١ ومسبوقة بالحرفين ن . أ . اسف اذا كانت هذه الطريقة تجعل مقالتي أقل جاذبية من الناحية المطبعية ، إلا أن المكان اللائق لمثل هذه الاشارات وهو الهامش ، قد اختفى من النموذج الطباعي الحديث .

تلك التي يستخدمها مباشرة في شعره ويقتضيها ضمناً . وباختصار « الشعر هو موضوع القصيدة » (١٧) .

لقد ثبت في النقد منذ أرسطوطاليس أن المؤلفات التاريخية هي محاكاة فعلية مباشرة للعمل . وأن أي شيء في الأدب يحوي قصة هو محاكاة ثانوية للعمل . ولا يعني هذا ان الرواية على بعدين من الحقيقة . بل ان أعمالها نموذجية أكثر منها محددة . ولسبب من الأسباب ، لم يكن مفهوماً تماماً ان الكتابة المنطقية ليست عبارة عن تفكير بل محاكاة فعلية مباشرة للفكر : وان القصيدة التي تحوي فكرة ما هي محاكاة ثانوية للفكر ، وبذلك فانها تعالج تفكيراً نموذجياً : أي أشكالاً من الفكر أكثر منها افتراضات محددة . الشعر مهتم بالغموض ، بالأشكال البيانية اللاشعورية ، بالمجاز والصور التي تنمو فيها الأفكار الحقيقية . الشاعر والمصور يعمل كلاهما متماثلين في « الانصهار الحادث بين الشيء كفكرة والفكرة كشيء » (٢٩٥) . ستيفنز شاعر يثير إعجابنا عندما ندرس سلسلة عمليات فكره الشعري . وهذه العمليات هي جزء مما يعنيه بعبارة « الخيال السامي » التي تدخل في عنوان أطول قصائده . يقول إن الشاعر « يقدم للحياة خيالات سامية لا نستطيع أن نفهمها بدونها » . (ق . ا . ٣١) والخيالات تحاكي الأفكار والأحداث على السواء .

أي بحث في الشعر يجب أن يبدأ بالحقل أو المجال الذي يعمل فيه ، أي الحقل الذي يصوره أرسطو طاليس كالطبيعة . أما ستيفنز فيدعوه « الحقيقة » التي لا يعني بها مجرد العالم المادي الخارجي بل « الأشياء كما هي » العملية الوجودية التي تشمل الحياة البشرية العادية على مستوى الاستغراق في النشاط الروتيني . ويستطيع الذكاء البشري أن يقاوم الروتين بايقافه نتيجة عمل متعمد ، إلا أن الميل الطبيعي للروتين هو

أن يعمل ضد الوعي . وثورة الوعي ضد الروتين هي نقطة البداية لجميع النشاط الفكري . ومركز النشاط الفكري هو الخيال ، أي القدرة على تحويل « الحقيقة » إلى شعور بها . ولا يستطيع الانسان أن يحصل على الحرية إلا إذا بدأ يفي ظروفه . وبالطبع تتفاوت الفترات التاريخية كثيراً في مقدار الضغط الذي تصفه قوى الاكراه في الحياة العادية على الشعور الحر . في يومنا هذا وصل هذا الضغط درجة تكاد لا تحتمل مما يهدد بالقضاء على الحرية تماماً وتحويل الحياة البشرية إلى مستوى من الدوافع التي تمتلكنا كلياً بحيث تصبح حياتنا أشبه بحياة الحيوان . أما أحد أعراض هذا الضغط فهو المطلب الشعبي بأن يعبر الفنان في عمله عن نوع من الالزام الاجتماعي . ولكن الفنان لا يذعن للواقع أصلاً بل « للعنف النابع من الداخل » (ن . ا . ٣٦) . للخيال الذي يقاوم الواقع ويصده . ويمكننا القول ان الحد الأدنى لقاعدة الخيال هو الواقعية التهكمية ، مجرد الاطلاع على الضغوط المحيطة « بالأمور كما هي » . وهذا ينمي الاحساس بالاغتراب الذي هو النتيجة المباشرة لغرض الشعور على الواقع :

من هنا تنشأ القصيدة : نعيش في مكان
ليس لنا ونحن لسنا أنفسنا . (٣٨٣)

إن « عمل العقل » إذاً (٢٤٠) الذي يبدأ الخيال منه عبارة عن صد لمجرى كل من الإدراك الحسي الخارجي والانطباعات الداخلية . ومن ذلك الصد يولد مبدأ الشكل أو نظامه : فالعنت الداخلي للخيال ما هو إلا « رغبة عارمة في النظام » (١٣٠) وهو المسؤول عن إنتاج « الجرة في تنيسي » « Jar in Tennessee » (٧٦) التي ليس هدفها الشكل في حد ذاته ، بل إنها تخلق الشكل من بين جميع ما يحيطه .

ويتبع ستيفنز كولردج في التمييز بين تحويل التجربة بواسطة الخيال وبين إعادة ترتيبها من قبل « الوهم » . ويضع الأمر الأول في مرتبة أعلى (متجاهلاً ، دون أن يعلم ، نقد ت — ي — هولم الزائف حينما عكس وضع هذين الأمرين) . فالخيال يشمل المنطق والعاطفة لكنه يحتفظ بشكل مادي محدد ، بينما تكون العاطفة والمنطق أكثر ميلا للبحث عن الغامض والعام على التوالي .

يوجد شكلان من النشاط الفعلي يعتبر ستيفنز كلا منهما لا شعرياً . الأول هو تحليل عالم من الأمور المنفردة إلى طبقة سفلية خفية لا شكل لها ، أو البحث عن واجهة أمامية للظهور (٣٦١) . أي عالم من المادة أردوازي اللون (١٥ ، ٩٦) يهدم كل شيء وكل تجديد ، ويرمز إليه بأفعى لا جسد لها نتعرف عليها في « النجر في أيام الخريف » « The Auroras ot Autumn » (٤١١) ، حيث « يغص الشكل في محاولة ابتلاع اللاشكل » . وهذا خطأ من الأخطاء النموذجية للمنطق . أما الخطأ الثاني فهو تفكيك العقل الفردي في محاولة لجعله وسطاً لنوع من العقل الشمولي أو الممثل لوحدة الوجود . وهذا خطأ من الأخطاء النموذجية للعاطفة ، والذي يدعوه ستيفنز في مقالاته بالخطأ « الرومانسي » مما يربكنا بعض الشيء لأن شعره في صميم العرف الرومانسي . أما ما يعنيه بذلك فهو تفضيل ما هو خفي على ما هو مرئي ، مما يجبر الشاعر على تكوين منطق مزيف لا يقصد به صونه بل صوت الشاعر الأعظم الخفي الموجود داخله . (ن . ا . ٦١) . وفي « شيء ضخم جداً » (٢٦٩) يشير ستيفنز إلى أن مثل هذا المنطق الزائف يصدر من الذات نفسها وليس من تدمير الذات ، أي أنه يصدر عن « نرجس ، أمير الثانويين من الرجال . » مثل هذا الموقف ينتج لنا « الأسود الصوفي » (١٩٥ ، ٢٦٥) . وهذه العبارة بالطبع لا تتعلق بالزنوج على الإطلاق ،

بل تشير إلى نوع من المطلق الفكري الذي قورن بالليل حيث تطهر الأبقار جميعها سوداء ، ومن الواضح أن العالم غير متقدم على « الواقع » الذي هو أيضاً لون واحد .

وثمة وسيلة ثالثة من النشاط الفكري التي هي شعرية ولكنها ليست من نوع شعر ستيفنز ، وهذه وسيلة لايحاء أو إثارة أمور شمولية من الفكر أو المادة ، والعمل في عتبة الشعور وانتاج ما يدعوه ستيفنز شعراً « هامشياً » ويقرنه بفاليري (ن . ا . ١١٥) . مثل هذا الشعر . مهما كانت ميزته بالنسبة إليه ، شعر مناقض للشعر المركزي معتمد على الفعل المادي والمحدد للتجربة الفكرية يقول ستيفنز أن الخيال ينتقل من الهيراتي (١) إلى الممكن (ن . ا . ٥٨) . وأن الشعر الهامشي ، فعل بُنى المنطق ، وخضوع العاطفة لها ، يبحث عن « نهاية مفسرة للغموض » (٤٦٩) أو عن الغموض الكامل . ثمة ميل قوي أو نوع فكري من الرغبة بالموت يتجه نحو التفكير بالنظام بلغة الحقيقة المطلقة ، أي كشيء يستمر في التراجع عن التجربة حتى تتوقف . وعندها تصبح هذه التجربة سراباً « لحياة بعد الموت » يعتمد عليها جميع المفسرين من شعراء أو كهنة . لكن بالنسبة للخيال « الحقيقة هي البداية وليست النهاية (٤٦٩) ، « الناقص هو فردوسنا ، » (١٩٤) والنظام الوحيد الجدير إحرازه هو « النظام العنيف » الناتج عن انفجار الطاقة المبدعة ، التي هي أيضاً « الفوضى العظيمة » ٢١٥ .

تعتمد النظرة الرئيسية للشعر لدى ستيفنز على المبدأ الأرسطوطاليسي الصريح القائل إذا كان الفن ليس الطبيعة تماماً ، فهو على الأقل يبدو

---

(١) الهيراتي : hieratic متعلق بشكل من أشكال الكتابة المصرية القديمة وهي أبسط من الهيروغليفية — المترجمة

من الطبيعة . وستيفنز يكره تعبير « محاكاة » وذلك لأنه يظن أنها تعني نسخاً ساذجاً لعالم خارجي أما في معناها الأرسطوطاليسي الصحيح ، أي خلق شكل تكون الطبيعة محتواه ، فان شعر ستيفنز يتساوى في المحاكاة بشعر بوب . الفن إذاً هو تحقيق الطبيعة أكثر منه تنظيمها : هو وحدة الجوهر والمعرفة ، الوجود والشعور الذي تحصل عليه من انسياب الوقت وثبات المكان . فمحتواه هو الحقيقة ونحن « مشتركون في جوهرها » (٤٦٣) . وشكله عبارة عن فن « يعبر عن الشعور » « بالأشياء كما هي » (٤٢٤) . وفي شعر ستيفنز بأجمعه نجد رمز الأبجدية أو المقطع مفتاحاً مبدعاً للحقيقة الذي يجتذبه إياها إلى حيز الشعور ، يعزز الإحساس بكل منهما ، « طبيعة تظهر للوجود عن طريق ماتقوله » (٤٩٠) .

إلا أن الخيال يجلب إلى الحقيقة شيئاً لا وجود له فيها أصلاً . لذا فهو يحوي عنصراً « غير حقيقي » يعمل الشكل . الابداعي على دمجه معه . وهذا العصر اللاواقعي مرتبط بحقيقة أخرى هي أن التجربة الواعية ، تجربة محرره . وهذا اللاواقعي أي « الخرافي بما فيه شعره الجوهري » هو الاحساس بالغبطة والروعة في الفن أي الجو « المرج المنتج » الذي يخلقه الفن كما يتنفسه أيضاً ، والشعور بكل ما هو رجولي وبطولي مما تنطوي عليه ضمناً كلمة « خلاق » ذاتها ، بل هو « طريقة في التفكير نسقط فيها فكرة الله في فكرة الانسان » (ن . آ . ١٥) . الفن كله يتصف أساساً بهذه الأناقة أو النُبل بما في ذلك الواقعية التهكمية .إلا أن النبل صفة للفن وليس غاية له : ويحصل عليه الانسان دون أن يسعى وراءه وكأنه أمر خارجي أو قابل للتجديد . ورغم أن الفن بأحد معانيه ، هو هروب من الواقع (أي بمعنى هروب الواقع ذاته (ورغم أن الفن هو تعميق للشعور ، إلا أنه لا يكفي أن يمنح الفن الانسان مجرد رؤيا

لعالم أفضل . الفن عملي وليس تأملياً ، مبدع وليس وهمياً . إنه يحول التجربة ولا يكتفي بمجرد اعتراضها . أما ما هو لا واقعي في الادراك المبدع فيمكن وصفه بسهولة على أنه الاحساس بأن شيئاً غير موجود كان يتعين أن يكون موجوداً . وهذا الشعور في الفن ليس كئيباً على الإطلاق ، فهو الذي أعطى كل حضارة من حضارات التاريخ طابعها المتميز . وهكذا فان الشاعر « المركزي » بانطلاقه إلى الخارج من بداية ما بدلاً من تقدمه إلى الأمام في اتجاه نهاية ما ، يساعد على انجاز النوع الحقيقي الوحيد للتقدم . وكما يقول ستيفنز في نص يشرح فيه تضارب معنى « صوفي » في عمله . « إن المتمسكين بالمركز هم أيضاً صوفيون في بداياتهم . إلا أن كل ما يرغبون فيه ويطمحون إليه هو أن يشقوا طريقهم بعيداً عن الصوفية نحو ذلك الادراك الجيد النهائي الذي ندعوه حضارة . » (ن . ا . ١١٦) .

يعتمد هذا الادراك النهائي الجيد على الاحتفاظ بتوازن بين الحقيقة الموضوعية والعنصر الذاتي غير الحقيقي في الخيال . فالمبالغة في الأمر الثاني تمنحنا أعمالاً وأقوالاً طنانة زائفة تعمل على انتاج الرموز العدوانية للحرب وعبادة « رجال ملائمين للتحلي بالأكاليل الشعبية » . والمبالغة في الأمر الأول يسبب لنا تعب الفكر الذي يدخل الملل إلى نفس « المحظية النكدة » (٢١١) وهي في محيطها الفاخر . داخل الفن نفسه نجد أيضاً تناوباً مماثلاً بالنسبة للتأكيد على أي من هذين الأمرين . ففي بعض العصور ، أو بالنسبة لبعض الشعراء يحدث التشديد على المضاعفة المبدعة للحقيقة ، كما نجدها في رؤيا ييتس لـ « الفارس النبيل » :

راكبٌ فرساً مذهباً — أشبه بوحش مسحور
مزدان بريش عجيب — ذي حفيف رائع (٤٢٦)

وفي أحيان أخرى يكون التأكيد تهكمياً ، ويقع على الدور الأدنى للخيال كملاحظ بسيط وذاتي للواقع ، غير منعزل عنه بل مبتعد بما يكفي ليشعره بأن قدرته على تحويل الواقع قد ولّت . هذان التوكيدان ، الأخضر والأحمر ، كما يدعوهما ستيفنز ، يظهران في شعره الخاص كالرؤيا الصيفية والرؤيا الخريفية على التوالي .

الرؤيا الصيفية للحياة هي gaya Scienza ، أو « Lebens Weisheitspielerei » (٥٠٤) حيث ترى الأشياء في اشعاعها الضروري عندما « يكون العالم أكبر » (٥١٤) . وتمتد هذه الرؤيا الطبيعية فوق جميع قصائد الهارمونيون (١) Harmonium بما فيها من طبيعة صامتة ومناظر طبيعية خلابة في فلوريدا وشاطىء الكاريبي . والصورة السائدة هي الشمس « ذلك الرجل الشجاع (٢) » (١٣٨) بطل الطبيعة الذي يعيش في السماء ومن قمة الجبل يحول الأرض تحويلا ، (٦٥) ، ثم « الرجل القوي الذي لا يشاهد بوضوح » ٢٠٤ . « وبما أننا رجال من شمس » (١٣٧) فان حياتنا المبدعة مُلكه ، لذا فكل ما يوحي بالشعور بالابتعاد عن الطبيعة التي فيها يبدأ الوعي ، هو شعور مناقض لذلك تماماً . يقول الشاعر « أنا ما يحيط بي » (٨٦) والجرة في تنيسي تعبر عن كل من الشكل في تنيسي والشكل في حد ذاته . ويشعر الانسان بازدياد أن «الروح . . . مكونة من العالم الخارجي » (٥١) بمعنى أننا في الخيال نرى « اللا إنساني يختار نفساً بشرية » (ن . ا . ٨٩) والعالم تحت البشري يصل إلى لقطة من النور المبدع في مركز للفردية والشعور . مثل هذه النقطة من النور المبدع هي نظير بشري للشمس . والشاعر يمتص الحقيقة التي

(١) نوع من الارغن — المترجمة .

(٢) الشمس بالانكليزية مذكر .

يتأملها « كما يمتص انجفين أنجو » (٢٢٤) مثل نور الشمس الذي يمتنحه ذاته وعدم أخذه شيئاً ، يمتص العالم في ذاته . كما أن صدى نداء البوق العظيم « ليكن الضوء » هو « كل ما في الشمس شمس » (١٠٤) .

توجد ناحيتان للرؤيا الصيفية . وبلغة مارفيل ربما تدعى الناحية الأولى رؤيا المصباح الذهبي والثانية رؤيا الضوء الأخضر . وهذه الثانية تتصف بالتأمل الأكبر لكونها رؤيا طالب على غرار شاعر ملتون في البنسروزو ، أو أثاناس شيلي أو الشاعر العجوز في برج ييتس . في هذه الرؤيا تستبدل الشمس بالقمر (٣٣) كما تستبدل بشكل أكثر تكراراً بنجمة المساء (٢٥) التي يكون نظيرها البشري هو شمعة الطالب (٥١، ٥٢٣) . . . وشكلها المجسد ، المقابل للشمس هو غالباً أنثى « ملكة خضراء » (٣٣٩) أو « مهجورة » أو « مرغوبة » (٥٠٥) تصبح في النهاية « عشيقة فكرية أو روحية » (٥٢٤) أو الطاقة التي يتحدث عنها يونغ (قارن ٣٢١ (أن بينيلوبي التي نغزل دون حراك (٥٢٠) ، والتي يعود إليها كل مسافر في البحر ، حواء الخالدة (٢٧١) أو العروس العارية في الخيال المسترخي . نحن الآن هنا بالطبع معرضون لأن نقع في خطر الرؤيا الراغبة في الموت أو قراءة كتاب عقيم . بعض هذا التهكم موجود في « فوسفور يقرأ على ضوئه الذاتي (٢٦٧) ، وكذلك في القارىء » (١٤٦) . وعروس هذه الرؤيا النرجسية هي « مدام لافليري » المشؤومة (٥٠٧) . ولكن هذا التأمل في شكله الحقيقي هو مصدر الخيال الرئيسي (٣٨٧ — ٨) . لذا فان ستيفنز ، لديه رؤيا الجبل المماثلة لرؤيا البرج لييتس ، أو « قصر القمر » (٥ ، قارن ١٢١) حيث تتوحد الشمس والشاعر في خط مستقيم :

إنه البرج الطبيعي لجميع العالم

نقطة المعاينة ، نقطة الأوج الخضراء للمرج الأخضر
لكن هذا البرج أثمن من المنظر وراءه
إنه نقطة معاينة ، قابع في جلسته كالعرش ،
إنه محور كل شيء . (٣٧٣)

من نقطة المعاينة هذه نُرفع فوق كل من « القطة » رمز الحياة المستغرقة في التواجد دون شعور ، « والأرنب » الذي هو « ملك الأشباح» المستغرق في شعوره دون أن يكون له وجود (٢٠٩ ، ٢٢٣)

أما الرؤيا الخريفية فتبتدىء في موقف الشاعر الخاص . فاذا رأينا « الواقع » قذراً أو غير جذاب فان ذلك في حد ذاته عمل مبدع («الشعور البسيط بالأشياء » ٥٠٢) ولكنه تهكمي . والتهكم يصبح أكثر عمقاً لأن غيره من أساليب الرؤيا ممكن على حد سواء . فالصافر حقيقي بقدر ما الغراب حقيقي ، ١٥٤ . وليس هناك مجال لقبول أسلوب واحد على أنه الأمر الحقيقي الوحيد . فثمة ميل غريب في الطبيعة البشرية نحو الايمان بالتحرر من الوهم ، أي الظن بأننا أقرب ما نكون إلى الواقع عندما ننتهي من ترسيخ أكبر قدر ممكن من الكذب . وهذه هي رؤيا «السيدة ألفريد أورزغوي » (٢٤٨) التي تقترب من جبل تأملها من الطريق الخطأ ، إذ أنها تبدأ من الأسفل بدلاً من الأعلى . (ومن الواضح ان اسمها معتمد على ارتباطه ب « مونتفيديو » .) أما سبب الميل إلى الاختصار ، وعلى الأقل بالنسبة للشعر ، فهو زوال المزاج العاطفي الذي هو هيكل القصيدة الغنائية . ففي هارمونيوم ينظر إلى التوسعات المختلفة للرؤيا على أنها تبرز من ذات تخافت فيها خبرات تترك آثاراً في المستقبل ، أشبه بذات الكوميدي أو المهرج (بيتر كوتيس مثلاً هو قائد جماعة من المهرجين) الذي لوحده ، يتمتع برؤيا « الروح اللاشرعية » « batard

esprit » (١٠٢) ، أو المشعوذ بثوبه المتعدد الألوان ، وكذلك سحره ، وكافة جهوده في « استحضار الأرواح . » وعندما نضيف شعوذة المهرج إلى المهرج فاننا نحصل على « الرجل التجريدي ، أو الشمس الهزلية » (١٥٦) : ونطالع كلمة « التجريد » مرة أخرى فيما بعد .

وبعد أن تمضي « ولائم الصيف » (٣٧٢) « وأحداث آب » (٤٨٩) تتقدم إلى الأمام « الروح اللاشرعية» أو رؤيا معتمة لشخص أكثر نضجاً يمكننا أن نصفها بمونوكل العم . وفي أيلول يحاك نسيج خادرة الخيال (٢٠٨) . وفي تشرين ثاني يكتفي القمر بانارة موت الاله (١٠٧) ، وفي بداية الشتاء يومض في السماء فجر بطولة تتلاشى الواحدة أثر الأخرى . بينما في المقدمة تنتصب الفزّاعات أو يقف رجال الحاضر ذوو البطون الجوفاء (٢٩٣ ، ٥١٣)

وإلى هذه الرؤيا تنتمي قصيدة « رجل على مقالب النفايات « Man on the Dump » (٢٠١) بما فيها من مرارة، وقصيدة « علم جمال الشر »« Esthetique du Mal » (٣١٣) التهكمية بمعالجتها المهذبة للكليشيهات الدينية الأدبية — مثل « كان موت الشيطان مأساة للخيال » التي هي عدة الشعراء الأدنى مستوى ، ثم القصائد الحربية الصعبة المكتوبة بجهد كبير . أما بالنسبة لستيفنز فإن أكثر ما يمثله بالطبع . هو تأكيده على الواقع الموجود في قمة التعاسة التخيلية ، أي حلم الكادحات في « النساء العاديات » « The Ordinary Women » (١٠) الذي رغم ذلك يذكرنا أن « الخيال هو الرغبة في الأشياء » (٨٤) . والشكل الحقيقي للرؤيا الخريفية ليس التهكم الذي يجرد الانسان من عزة نفسه بل المأساة

(١) الخادرة هي الحشرة في طور الانتقال بين اليرقانه والحشرة الكاملة — المترجمة

التي تضفي هذه العزة عليه (« في وقت سيء » « In a Bad Time »
426) .

في نهاية الخريف تأتي مخاوف الشتاء ، أي الشعور بعالم يتحلل إلى فوضى نراها اجتماعياً عندما نشاهد حروب الفناء في عصرنا الحاضر ، وبشكل فردي عندما نجابه حقيقة الموت لدى الآخرين ولدينا . وقد تكلمنا عن كراهية ستيفنز لإسقاط الخيال الديني في عالم بعيد زماناً ومكاناً . المرأة في « صباح الأحد » « Sunday Morning » ٦٦ تبقى في البيت بعد عودتها من الكنيسة وتفكر في الدين وهي محاطة بالبرتقال اللامع والمروج الخضراء للرؤيا الصيفية . وفي « امرأة عجوز مسيحية ذات روح عالية » « A High - Toned Old Christian Woman » (٥٩) اقترح بعضهم ان الشاعر ببحثه عن زيادة في الحياة بدلاً من النقصان يدنو أقرب إلى حس ديني حقيقي منه إلى مبادىء أخلاقية بمحرماتها ورفضها . بالنسبة لستيفنز جميع الديانات الحقيقية معنية بتجدد الأرض أكثر من الاستسلام إلى السماء ، إلى حد أنه يقول « لقد كتبت القصائد العظيمة عن الجنة والجحيم ، لم تُكتب بعد القصيدة العظيمة عن الأرض ، » (ن . ا . ١٤٢) . لقد كان جزء من طموحه أن يؤلف تراتيل دينية « سعيدة أكثر منها مقدسة ، بل سعيدة في سموها ، (١٨٥) « ستحل محل السماوات الحالية » (١٦٧) وهو يتطلع إلى عالم يكون فيه « جميع الناس كهنة » (٢٥٤) . وكما ترى هذه العبارة الأخيرة فانه لايهتم بالتحول إلى نسخة من الوثنية الجديدة المغلفة بالسيلوفان وهو يرى ، على غرار ييتس ، أن الشاعر « هاوي تشوسّن » (٢١٥) ومدرك لحقيقة أن « الشعر قوة هدامه » ١٢٩ . على أن صور ستيفنز ، رغم ترفها ومرحها ، مليئة بالوعود . فمنذ « قطة النار » « Firecat » في الصفحة الأولى من مجموعة قصائد Collected Poems ، وعبر

الطواويس التي تزعق في « سيطرة السواد » « Domination of Black
(٨) ، والصقر في « الارنب الأميركي » « The Jack - Rabbti » (٥٠ قارن ٣١٨) والجزار في « عقل ضعيف بين الجبال » « A Weak Mind in The Mountains» (٤١١) والأسد الدامي في « بويلا بارفولا» « Puella Parvula » (٤٥٦) ندرك أنه لا يكتفي بأغنية بسيطة عن الاستمتاع باليوم الحاضر Carpe diem .

وفي القصائد المتأخرة نلاحظ انهماكا متزايداً في موضوع الموت، ليس باعتباره نهاية للحياة أو مقدمة لشيء غير متعلق بالحياة ، بل بصفته جزءاً من الحياة ومعطياً لها بعداً إضافيا . هذا الرأي قريب جداً من ريلك ، وخصوصا ريلك كاتب غنائيات أورفيوس ، التي هي ،مثل شعر ستيفنز عامة « شعار متواصل في المدح . » (٩٢(. ويعلق ستيفنز قائلاً « كم يكون الوضع مريعا لو كان عالم الموتى حقاً مختلفاً عن عالم الأحياء » (ن . ا . ٧٦) . وفي قصائد متعددة وخاصة قصيدة « بومه في ساكروفاغوس » « Owl in The Sarcophagus » (٤٣١) الجديرة بالملاحظة ، توجد إشارات بخصوص نقل ذكريات أو « هدايا » الماضي إلى عالم خالد أكثر منه مستقبلياً ، إلى عالم من التعرف أو « المقابلات » (٢٥٤) يقع في الاتجاه المعاكس لعالم الاحلام :

يوجد هذيان ممل في أحلامنا
يجعل منها وريثتنا المعتمدة علينا ، وريثة
الحالمين المدفونة في نومنا ، وليست
أحلام يقظة قادمة ذات ميلاد أفضل ..

في قصائد الرؤيا الشتوية يتماهى البطل الشمسي والملكة الخضراء بشكل متزايد مع أب وأم يتصفان بصورة فرويدية (٤٣٩) . وكل من

الأب والأم يتمدد بدوره في حياة مستمرة عبر الزمن الذي نشكل منه إدراكنا المتكامل . ويتمدد الأب أي « النبيل الملتحي » (٩٩٤) عائداً إلى البحر الأصلي (٥٠١) ، والأم إلى الأمومة الأصلية للطبيعة « السيدة لاوزن » ذات « اليدين من ورق البلوط » ٢٧٢ . وفي « بومة في ساكروفاغوس » تجسد هذه الأشكال على هيئة النوم والذاكرة . ويعبر عن تقلب الشكل الانثوي بابداء الفرق بين ملكة « السحب » في «مونوكل عمي » (١٣) وبين « الأخت والأم وحب أسمى من طبيعة البشر » في « إلى ذات الموسيقى التخيلية » « To The One of Fictive Music » (٨٧) . وبما أن الشاعر قد صمم على إظهار ان « الوجود يحوي الموت والخيال » (٤٤٤) فعليه أن يعبر نفس العالم الذي عبره « الزنجي الصوفي» اذ أن« مقبرة زنجية » (١٥٠) تقع أمامه أيضاً ، تماماً كما ينذر بشروق الشمس رجل مشنوق في المسرحية المتقدمة ثلاثة مسافرين يراقبون شروق الشمس Three Travellers Watcha Sunrise . وإن البحث عن الموت الذي هو جزء من تجديد النشاط في هذه الحياة يؤدي إلى مواجهة نهائية مع الذات والصخرة (ن . ا . Viii) بل إلى تماهي الشعور مع الحقيقة حيث تتماهى الروح الحية مع شاهد ضريحها الذي هو جسدها أيضاً (٥٢٨) . وفي هذا النصر النهائي للرؤيا على الموت تتحول رموز الموت إلى رموز للحياة . ومؤلف سفر الرؤيا يتنبأ مخاطباً « ألم ظهره » بأن سم الأفعى التي لا جسد لها وحكمتها سيكونان شيئاً واحداً (٤٣٧) . كما أن « النهر الأسود » أي سواترا (٤٢٨) نهر الموت يصبح « نهر الأنهار في كنتكت » (٥٣٣) ، نهر على هذا الجانب من أسطقس (١) حيث « يتدفق كالبحر ، لا يصب في أي مكان لأنه في عالم لا يوجد فيه بحر .

---

(١) أسطقس — Styx — نهر الجحيم عند الاغريق — المترجمة .

إذا أصغينا بعناية إلى صوت « مخلوق الفجر وهو مستغرق في تأمله داخل العقل » (٢٦٣) فان الفجر في أيام الخريف لن يصبح صورة لاحقة للذكرى ، بل مقياساً لمعرفة جديدة . وعندما تدور الدورة مجتازة الموت إلى حياة جديدة ، فاننا نصادف صور الربيع . والصورة الرئيسية فيها هي صورة معدلة لفينوس وهي ترتفع من البحر : « العارية التافهة » في القصيدة التي تحمل هذا الاسم (٥) ، « مارينا الطفلة » (٧) ، سرزانا المضطجعة على « موجة تنساب بشكل لا ينقطع » (٩٢) ؛ « Celle qui fût Heaulmiette » (٤٨٣) المولودة من جديد من أبي الرؤيا الشتوية وأمها ، مع العلم أن الأم تملك ذات « الذراعين الغامضتين المبتورتين » اللتين تملكهما فينوس ميلو المتميزة بأمومتها . هذه البنت المبعوثة من جديد هي روح يونغ أو المعشوقة الداخلية التي تكلمنا عنها سابقاً ، أو « المرأة الذهبية في مرآة مضنية » (٤٦٠) . وهي أيضاً مرتبطة بطائر فينوس ، « الحمامة في البطن » (٣٦٦ قارن ٣٥٧ وكذلك « أغنية الانسجام الثابت » ٥٣٩) . وأنها أيضاً صيحة طائر ، خارج الشاعر هي التي تبشر « بمعرفة جديدة للحقيقة » في البيت الأخير من مجموعة قصائد . أما الرؤيا الربيعية فغالباً ما يكون مصدرها في الأمور المألوفة ، أو في نوع من البهرجة البريئة التي تميز الحياة المليئة بالحيوية . وحول الصور الربيعية في « Celle qui fût Heaulmiette » يعلق المؤلف قائلاً بعودة أنها « سوقية أميركية أخرى » وأن « العارية التافهة » هي مقدمة سفينة مذهبة ، وأن قصيدة « امبراطور البوظة » « emperor—of iice - Cream » تتصدر المآتم الجنائزية في بيت متواضع (٦٤) . كما تعلق إحدى الشخصيات في ثلاثة مسافرين يراقبون الشمس « إن ما يهمنا هو غزو البشرية » . ويقول الشاعر (٢٢٥) « الأغنياء فقط يتذكرون الماضي » . وحتى في « مناجاةالمعشوقة الداخلية لنفسها مناجاة

أخيرة »(٢٥٤) لايزال يوجد بشكل اعتراضي اقتران بين رؤيا جديدة وفقر لايوجد لديه شي يفقدها .

في قصيدة «بيتركوينس يلعب على البيانو » يدعى الجمال « البحث المتشنج عن المدخل Portal » . المدخل إلى ماذا ؟ يبدو أن الكلمة تعني شيئاً لستيفنز (ن . ا . ٦٠ ، ١٥٥ (. وفي الخاتمة الشخصية جداً للصخرة « تستبدل هذه الكلمة بكلمة « gate » « بوابة » (٥٢٨) . قد يكون ستيفنز ، مثله مثل بليك ، قد منحنا فقط نهاية خيط ذهبي ، وبعد أن اجتزنا دائرة الصور الطبيعية يبقى علينا أن نبحث عن المركز .

إن الوحدة الطبيعية للتعبير الشعري هي التشبيه المجازي ، وستيفنز يعرف تماماً أهمية المجاز كما هو واضح في القصائد الكثيرة التي تستعمل هذه الكلمةفي العنوان والنص . الا أن مفهومه عن المجاز غامض للأسف الشديد ، مع أنه أوضح في الشعر منه في المقالات . وهو يتحدث عن عملية الخلق بأنها تبدأ في رؤية « التشابه » ، ويضيف قائلاً إن كلمة تحول قد تكون كلمة أفضل (ن . ا . ٧٢) . ولا يعني بكلمة تشابه تشابهاً ساذجاً أو ترابطياً (١) ، من النوع الذي يصف الزهرة بالقلب الدامي . ولكنه يعني تكرار اللون والنموذج في الطبيعة وهذه تصبح بدورها عناصر التصميم الشكلي في الفن . ويستمر في تنمية مفهوم التشابه إلى مفهوم في « التناظر » الذي يكون في بدايته تناظراً مباشراً ثم ينتهي إلى مفهوم يجعل « الشعر نظيراً فوق الوجود المادي مؤلفاً من بنود الحقيقة » (ن . ا . ١٣) لكنه لا يقترح في أي مكان من مقالاته ان المجاز هو أكثر من تشابه أو تواز . « يوجد دائماً تناظر بين الطبيعة والخيال ، ومن الممكن أن يكون الشعر مجرد علم بلاغة غريب يعبر عن هذا التوازي » (ن . ا . ١١٨) .

---

(١) ترابطي : متعلق بتداعي المعاني أو الخواطر — المترجمة

ومن الواضح أنه إذا كان الشعر « مجرد » ذلك ، فان استعمال المجاز يؤكد ما يحاول شعر ستيفنز أن يدمره — الاحساس بالتباين أو بهوة عظيمة مثبتة بين الفاعل والمفعول ، أي بين الشعور والوجود . وفي الحقيقة غالباً ما نجد المجاز يستعمل على نحو تخفيفي في القصائد أي كوسيلة لتجنب التماس المباشر مع الواقع . والباعث على المجاز كما يقال . هو الابتعاد عن التجربة المباشرة ، (٢٨٨) لكن ما يقصده ستيفنز بهذا المجاز ، سواء كان تشبيهاً أم مقارنة ، « إنما هو التهرب الدقيق من استعمال كلمة مثل أو كاف التشبيه » « أضف هذا إلى علم البلاغة » ١٩٨) . وفي الحقيقة المجاز بعيد جداً عن هذا . في شكله النحوي الحرفي ، المجاز هو قول في التماهي : هذا هو ذاك ، اهو ب . وستيفنز يملك شعوراً قوياً جداً بالأهمية الضرورية للتماهي الشعري « حيث تكون كلمتا مثل ومتماهي كلمة واحدة » ٤٧٦ ، إذ أن هناك فقط — يجد الانسان « القصيدة ذات الحقيقة الصافية ، دون أن يمسها البيان أو الانحراف » (٤٧١) . أحياناً يخطر بباله امكانية استعمال المجاز بطريقة أقل انتقاصاً للشأن ، فيتحدث عن « المجاز الذي يقتل المجاز » (ن ا . ٨٤) ملمحاً إلى أن نوعاً أفضل من المجاز يمكن أن يُقْتَل ، ثم المجاز كانحلال » (٤٤٤) ، مما ينتهي به إلى التساؤل كيف يكون المجاز انحلالاً حقيقياً في حين أنه يشكل طرفاً في رؤية الموت جزءاً من الحياة .

عندما يقول المجاز أن شيئاً ما « يكون » شيئاً آخر أو أن رجلاً وامرأة وشحروراً هم شيء واحد (٩٣) فان أشياء تتماهى مع أشياء أخرى . في التماهي المنطقي يوجد تماهٍ واحد وهو مثل . إذا قلت إن ملكة بريطانيا « هي » اليزابيث الثانية ، فانني لا أماهي شخصاً بآخر بل إنسانة بذاتها . والشعر أيضاً فيه هذا النوع من التماهي إذ أنه في المجاز الشعري تتماهى الأشياء مع بعضها البعض لكن كلاً منها يتماهى

مع ذاته ويحتفظ بهذا التماهي . فعندما يذكر رجل وامرأة وشحرور على أنهم شيء واحد ، فان كلاً منهم يبقى على ما هو عليه ، ويعزز التماهي الشكل المميز لكل منهم . مثل هذا المجاز هو لا منطقي بالضرورة (أو مضاد للمنطق كما في « الفوضى العنيفة هي نظام » . لذا فان المجازات الشعرية مضادة للتشابه أو التماثل . ان رؤية تشابه في بعض النواحي بين رجل وامرأة وشحرور هو أمر منطقي لكنه لا ينتج قصيدة جيدة . ولسوء الحظ فاننا في الكلام النثري غالباً ما نستعمل كلمة متماهي ونحن نعني شديد الشبه كما في التعبير « توأمان حقيقيان (١) » وهذا الاستعمال يجعل من الصعب التعبير عن فكرة التماهي الشعرية في مقالة نثرية . لكن إذا كان التوأمان متماهيين حقاً فانهما عندئذٍ يكونان الشخص نفسه ، ومن ثم يمكن أن يكونا مختلفين شكلاً كالرجل والرجل نفسه عندما كان ولداً في السابعة من عمره . ان عالماً من التشبيه الكلي يكون فيه كل شيء مثل كل شيء آخر هو عالم ممل تماماً . كما أن عالماً من المجاز الكامل يُعرف فيه كل إنسان بذاته وبشيء آخر يكون عالماً يتحد فيه الفاعل مع المفعول والحقيقة مع التنظيم الفكري للحقيقة . مثل هذا العالم من المجاز الكلي هو السبب الشكلي للشعر . ويؤكد ستيفنز بشكل واضح أن الشاعر يبحث عن الصورة المحددة والحكيمة : والكثير من القصائد في أجزاء من عالم Parts of a World مثل « في الطريق إلى البيت » (٢٠٣) تعبر عما يعبر عنه عنوان الكتاب أي عدم وجود مثيل لكل فعل للرؤيا . الا أننا من خلال ما هو محدد وحكيم نستطيع الوصول إلى وحدة الخيال الذي يحترم الفردية بالتباين مع الوحدة المنطقية لمنطق التعميم الذي يدمرها . وان الوحدة المزيفة للعقل المسيطر هي التي

---

(١) الكلمة الا نكليزية المستعملة هنا في Identical ، ومعناها متماهيان مع أن الكلمة في العربية هي حقيقيان — المترجمة

يدينها ستيفنز في « القصائد الغزلية التافهة » (٢١٣) ، وفي الجزء الثالث من « الجودة الصافية للنظرية » (٣٣١ — ٢) حيث نجد مرة أخرى استعمالاً انتقاصياً للمجاز .

عندما يعرف شيء بذاته فإنه يصبح فرداً ينتمي إلى صنف أو شكل كامل : وعندما نعرّف كتلة بنية وخضراء بأنها شجرة فاننا نمنح اسماً لصنفها . وهذا هو ربط الأنواع بالطبقات ذاك الذي تكلم أرسطو عنه كواحد من النواحي الرئيسية للمجاز . ان الاستعمال الشعري المميز لمجاز كهذا هو تماهي الفرد مع طبقته حيث تصبح شجرة ما بالنسبة لووردزورث « الأشجار برمتها » أو رجل واحد يصبح البشرية بكاملها . والشعراء بشكل عام يختلفون عن بعض الفلاسفة بأنهم لا يستبدلون الأشياء الفردية بأشكالها العامة . وخلافاً للرمزيين فانهم لا يمثلون الأشكال الكلية بالأفراد . إنهم يرون الفرد والطبقة متماهيين مجازياً . وفي كلمات أخرى يعملون بالأساطير التي كثير منها أشكال بشرية تتماهى الفرد فيها مع شكله الشامل أو الكلي .

مثل هذه الأساطير « أشكال قديمة مندثرة ، مردة ذوو إحساس ، يثيرون ذات المشاعر في معظم الناس » (٤٩٤) تلعب دوراً كبيراً في صور ستيفنز . وبسبب من الأسباب يتكلم ستيفنز عن الأسطورة كشيء « مجرد » . « القصيدة المطلقة هي قصيدة مجردة (انظر ٤٢٩ ، ٢٧٠ ، ٢٢٣ وأماكن أخرى) . وأول مطالب « للقصة السامية » أن تكون مجردة (٣٨٠) مع أنه بالنظر إلى معاني المعجم يتوقع الإنسان أن يجدها مادية . ويظهر أن ستيفنز يعني بالمجرد شيئاً مصطنعاً في معناه الصحيح ، شيئاً مشيداً أكثر منه معمماً . في نص كهذا نستطيع أن نرى الأسطورة وهي تتشكل من « التكرار » ، عندما يصبح الجندي الفرد

الجندي المجهول ، والجندي المجهول أدونيس أو الإله الذي يضحى به باستمرار :

جُرْح الجندي بحمرة الورد

بل جرح الكثيرين من الجنود — جروح

من سقطوا مخضبين بحمرة دمائهم

وبمرور الزمن تحول هذا الجندي إلى حجمه العظيم الخالد

وكما أن هناك مجازاً زائفاً ، كذلك توجد أسطورة زائفة . توجد خاصة الأسطورة المحرفة عن الرجل الوسط أو « رجل الجذور » (٢٦٢) الذي يعبر عنه « بالرجل الكلي » (٣٠١) . وحينما كان لدينا رجل جذور ، عوضنا عنه « بالسوبرمان المزيّن ، المالك والمملوك » ٢٦٢ الذي هو تحريف لفكرة Ubermerischlichkeit (١) في صورة الرجل العظيم لدى كارلايل أو في صورة البطل العسكري . والحروب من الناحية التخيلية عبارة عن معركة بين القوى العملاقة أي « الجيجانتا ماشيا gigantomachia (٢) » (٢٨٩) في الأساطير العدوانية المتنافسة . فأسطورة الحرب أو أسطورة بطل الموت هي عدوة الخيال الأكبر : ولا يمكن محاربتها مباشرة الا بأسطورة حرب أخرى . ولا يمكن احتواؤها الا في شكل أعظم وأكثر أصالة من الأسطورة ذاتها (٢٨٠ الجزء ١٥) . إن الشكل الأصيل لبطل الحرب هو « الرجل الرئيسي » (٣٣٤ ، ٣٨٧ — ٨) الذي يجسد السّلْم في « البومة في ساركو فاغوس » (٤٣٤) ، باعتباره النقيض المباشر لبطل الحرب ، وثالث الأشكال

---

(١) تعبير استعمله الفيلسوف الالماني نيتشه ليعبر عن فكرة ما هو أشبه بالسوبرمان أو نصف الإله — المترجمة

(٢) كلمة يونانية تعني معركة بين العمالقة في الاساطير اليونانية — المترجمة

في « أساطير الموت الحديث » الذي يهزم الموت وكذلك النوم والذاكرة من أجل الحياة .

وبذلك فاننا نصل إلى مفهوم « الرجل المركزي » أو الشامل (٢٥٠) الذي يمكن تماهيه مع أي رجل كان ، مثال ذلك صياد يصغي إلى حمام الغابة :

قد يكون الصياد هو الرجل الوحيد الذي
إلى صدره تهبط الحمامة فتهدأ دون حراك
(٣٥٧)

هذا النص ، الذي يمزج أسطورة الرجل المركزي مع أسطورة الطاقة في « الحمامة في البطن » (٣٦٦) يرد في قصيدة ذات عنوان مؤلم في دقته وهو « التفكير في علاقة بين صور المجاز » . ويُرمَزُ إلى الرجل المركزي بالزجاج أو الشفافية كما في « عزف منفرد على المزمار » (٢٥٠) وفي مقدمات إلى ما هو ممكن » (٥١٥) . وإذا وجد انسان مركزي فيوجد أيضاً عقل مركزي (٢٩٨) يشعر الشاعر أنه جزء منه . وبشكل مشابه توجد « قصيدة مركزية » (٤٤١) متماهية مع العالم ، وخيراً « كائن عام أو كون بشري » (٣٧٨) تشكل جميع الأعمال الإبداعية جزءاً منه :

هذا ما هنالك . العاشق يكتب والمؤمن يسمع
الشاعر يغمغم والمصور يرى
وكل منهما بشذوذه المقدر عليه
يشكل جزءاً بل ذرة متماسكة
من هيكل الأثير . ومجموعة الخطابات

والتنبؤات والرؤى ، وكتل
الضوء ، ومارد اللاشيء ، كل منها
تتغير مع المارد باستمرار ، وتعيش في التغيير (٤٤٣)

وهكذا ، نلمح في « مخطط السياسي المطلق » (٣٣٥) الكون البشري في شكل مدينة الانسان اللامحدودة .

وملخص ما قيل : الفعل الابداعي يحطم الانفصال بين الفاعل والمفعول ، إذ أن صاحب الرؤيا مسجون في « حظائر الفرضيات » (٥١٦) أشبه بجنين في « بيضة عارية » ١٧٣ أو قوقعة زجاجية (٢٩٧(، والعالم المرئي كذلك مسجون بعيداً في « مجهوله المتعذر انقاصه » (ن . ا . ٨٣ والذي هو أيضاً بيضة (٤٩٠) . ويستعاض عند ذلك عن الانفصال بالتماهي المباشر البدائي الذي كان من الواجب على ستيفنز أن يدعوه مجازاً ، ولكنه يدعوه « وصفاً » لعدم توفر كلمة أخرى لديه ، (٣٣٩ (في واحدة من قصائده المحددة ، وفي مواضع أخرى يضيف إلى هذا التعبير كلمة « مثل أعلى » ٣٧٨ « وتحول » (٥١٤ قارن ن . ا . ٤٩ (التي تقترب أكثر من المعنى المقصود . والحكمة القائلة أن الفن يجب أن يخفي الفن تستند على مفهومنا بأننا في أرقى أنواع الفن لا نشعر بأننا نستغل الطبيعة أو نأخذ وضعية أمامها أو نسيطر عليها بل نحررها . « الانسان يضع ثقته في الشيء الذي ليس له خالق خفيّ » (٢٩٦) ومرة أخرى يقول :

قد يوجد أيضاً تغيير أضخم من مجازٍ
الشاعر يحقق فيه كياننا
في نقطة في نار الموسيقى
حيث يخضع الوهج للحقيقة ، ونلاحظ عندئذٍ

والملاحظة إتمام لنا ونحن راضون
في عالم يتقلص إلى وحدة فورية ،
اننا لسنا بحاجة إلى الفهم ، وأننا
متكاملون دون تنظيمات خفية في الدماغ

(٣٤١)

إن المبدأ الأساسي النظري في شعر ستيفنز هو عالم من المجاز الكلي ، حيث يمكن تماهي رؤيا الشاعر مع أي شيء يتخيله . بالنسبة لهذا النوع من الشعر ، أدق كلمة يمكن أن تصفه فيها هي « رؤيوي » (٣٤٤) حيث تتحد جميع الأشياء والتجارب مع عقل شامل . مثل هذا الشعر يمنحنا :

. . . كتابَ التوافق
كتاباً ذا مفهوم غير ممكن الا
في الوصف ، قانوناً مركزياً في ذاته ،
فرضية يوحنا أكثر الناس وفرة

(٣٤٥)

إلا أن سفر الرؤيا هو أحد الأسطورتين القصصيتين العظيمتين اللتين توسعان « الحقيقة » بطبقيتها الزمانية والمكانية ، إلى عالم أبدي لا محدود . فأسطورة الانسان الشامل الذي يسترجع العالم الشامل لا تكون ممكنة على الإطلاق دون أسطورة مماثلة عن السقوط أو رواية ما عن الخطأ في منظورنا الحاضر . وان رواية ستيفنز عن السقوط مشابهة لتلك التي يرويها « الشاعر المطرب » في نهاية الطبيعة Nature لأميرسون :

لماذا ، إذاً ، نسأل

من قسّم العالم ، وأيّ مقاول فعل ذلك ؟
لم يفعل ذلك أحد ، بل إنها الذات أي الغلاف الكاسي لكل انسان
هي التي انقسمت في فراغ يوم أزرق ،
وأكثر من ذلك ، تشعبت فيما بعد ، الجزء الأول
متمسك بالأرض المشتركة
والجزء الآخر ممتد من الأرض المركزية إلى السماء المركزية
ليتفرع كل منهما في العقل ، في ضوء القمر
باحثاً عن جلالة يستطيع أن يجدها

(٤٦٨ — ٩)

مثل هذا الشعر يبدو متدينا . وفي الواقع يمتلك المنظور اللامحدود للدين . إذ إن حدود الخيال مرئية لكنها ليست حقيقية ، إنما تمتد فوق الموت والحياة . وفي الخيال تنقلب طبقتا « الحقيقة » الزمانية والمكانية إلى الشكل والخاق على التوالي ، إذ أن الفن هو « وصف دون مكان » (٣٣٩) يتواجد في مركز « الوقت المثالي » (ن . ا . ٨٨) وشعره « أقدم من العالم القديم » (ن . ا . ١٤٥) . على أن الديانات تحتكر الكلام عن العالمين المحدود والخالد ، لذا فان الشعر الذي يستعمل مثل هذه المفاهيم يبدو وكأنه مستلهم من أهمية دينية على وجه الخصوص . لكننا كلما محصنا الشعر ازداد إدراكنا ان الجزم باقتصار خيال الشاعر على الطبيعة البشرية واللابشرية التي نجدها على سبيل المثال لدى هاردي وهوسمان ، ليس بالأمر الطبيعي بالنسبة للشعر . وانما هو عمل تقني دال على القوة . وما اللغة الطبيعية لخيال الشاعر الا تلك التي نسميها عندما يقول ييتس ان الانسان اخترع الموت ، كذلك عندما يصل إليوت إلى نقطة الصمت في العالم الدائر ، وعندما يتكلم ريلك عن

منظور الشاعر وكأنه منظور ملاك شامل للزمان والمكان — أعمى وينظر إلى نفسه ، وعندما يجد ستيفنز بيته في « مقر الإنسان المتحول والأشياء المتحولة » ٤٤٨ . مثل هذه اللغة قد تتلاءم أو لا تتلاءم مع التزام ديني : لكنها بحد ذاتها هي مجرد شعر يتكلم كما يجب أن يتكلم الشعر عندما يصل إلى درجة معينة من التركيز المجازي . يقول ستيفنز إن حافزه ليس « المواساة أو التبرير بل بكل بساطة عرض الأمور » . (٣٨٩)

في قصيدة هارمونيوم » التي نشرت في عهد سكوت فتزجيرالد، يتحرك ستيفنز في جو حسي جداً من الصور الرائعة والطعام الجيد ، والذوق الرائع والرحلات البحرية المترفة . وفي قصائده التالية تختفي معظم الأمور الحسية مع أن الكتابة ملتوية بشكل مدروس كما هي دائماً ، بحيث يشعر القارىء المعتاد فقط على هارمونيوم أن ستيفنز قد خاب وحيه أو أنه منجذب إلى أفكار رئيسية خارج مقدرته . أو أن تأثير الحرب أو التهكم الساخر الوارد في رؤياه الخريفية قد حبسه ضمن مواعظ لايمكن إيصالها إلى الآخرين . مثل هذا الرأي عن ستيفنز هو سطحي بالطبع ، إلا أن المسألة النقدية التي يثيرها هي مسألة حقيقية .

أما بالنسبة لنقده للمسرحية ، فان كلمة « مسرحي » لديه تصبح في مرحلة من المراحل صفة للانتقاص ، وذلك عندما يحاول تمييز الخيال المسرحي الأصيل عن الكليشيهات التقليدية للبلاغة المسرحية ، وبالطبع هذا الاستعمال الانتقاصي مصيره الاختفاء ، لأن شكسبير وأسخلوس مساويان أيضاً في تكلفهما للمدعو سيسيل دوفيل . وكذلك ، يدخل الانسان أيضاً في مرحلة قد تكون أقصر مدة تكتسب فيها كلمة « شاعري» نظرة انتقاصية خفيفة ، كما هو الحال عندما يقرر الانسان بعد قراءته عدة مئات من الصفحات من سونبرن ، أن سونبرن يمكن أن يكون مملاً

جداً من وجهة شاعرية . وفي النهاية يدرك الانسان أن الصفة « الشاعرية» من الاشارات الضمنية ، ودمج الاصداء والايقاعات والاسماء والافكار المشتقة من التجربة الأدبية السابقة للشاعر في بنية الشعر . سونبرن شاعري بالمعنى الضعيف عندما يكون طفيليا على العرف الأدبي . أما اليوت فهو شاعري بالمعنى الأفضل ، عندما يسرق أكثر مما يحاكي في تعابيره الخاصة. و « الشاعري » يعبر عن نفسه عادة بما يدعوه الانسان على نحو غير دقيق، سحر الكلمة أو الرقية أو السحر بالمعنى الأصلي للتعويذة ، ويعزز بها «فعل العقل » في الشعر بما يرافقها من الاصداء الحالمة والأهمية المضخمة للذاكرة والشعور . وقد اقترحنا في البداية أن اليوت يفتقر إلى ما يملكه ستيفنز ، من شعور بنظرية شعرية مستقلة لا تفارقه في كتاباته الشعرية . لكن من الناحية الأخرى يتمتع اليوت باحساس مميز بوجود عرف خلاق. وهذا الاحساس هو جزء من السبب الذي يجعل شعره يتغلغل في النفس ، ويسهل حفظه لا شعورياً .

يملك ستيفنز قدراً كبيراً من السحر والانسجام التقليدي ، إلا أن القصائد « السحرية » المتعمدة مثل « فكرة النظام في كي وست » و« إلى صاحب الموسيقى الخيالية » وفيما بعد « أغنية دائمة الانسجام » لها وظيفة محددة في التعبير عن انسجام بين الخيال والحقيقة وبذلك تتصف بالتدريب المتعمد على البلاغة . وفي « فكرة النظام في كي وست » نشعر أن الصنعة تدخل بتوجيه دقيق في صلب الموضوع أيضاً . وفي قصائد أخرى ، حيث البنية أكثر جموداً وصلابة ، تتخفض المخططات المعتمدة على «سحر الكلمة » إلى حدها الأدنى . وعندما ترد القوافي على سبيل المثال ، فهي إما ان تعتمد على ترداد حروف العلة ذاتها ، فتصبح أشبه بالنباح الحاد ، أو على قوافٍ مستعملة للمحاكاة الساخرة . (مثال ذلك « The Swedish cart to be Part of the heart » (٣٨٩) . ومن البحور

الشعرية غالباً ما يستعمل الموشح ويستعمله بكثرة بقصد المحاكاة الساخرة ، مما يدل على أن صفة مضادة « للشاعرية » قد بدأت في الظهور لديه .

وبما أن ما هو « شاعري » مشتق أساساً من أصداء التقاليد ، فمن الواضح إذاً أن الصفة المضادة « للشاعرية » لدى ستيفنز هي نتيجة تصميمه أن يقدم شيئاً جديداً ، وفي عبارة باوند ، أن ينجز في كل قصيدة تعبيراً مزيداً ، ويجبر قارئه على القيام بعمل فريد من الادراك مقابل ذلك . وهذا جزء مما يعنيه بكلمة « مجرد » كصفة من صفات « الخيال السامي » وقد كان ويتمان هو الذي حث الكتاب الاميركان أن يقللوا من تأكيدهم على العرف ، وبذلك فقد بدأ تقليداً آخر خاصاً به . ومن المهم أن ويتمان واحد من الشعراء التقليديين القلائل الذين يشيرا ستيفنز إليهم ، مع أنه لا يشترك معه إلا بالقليل من الناحية التقنية . وان إحساس ستيفنز بانتماء القصيدة إلى التجربة أكثر منها إلى العرف ، وانفصالها عن جدول الزمن باصدائه التقليدية هو الذي يمنح شعر ستيفنز شبهاً ملحوظاً بالصور . وهذا الشبه يظهر أيضاً في دقة التناسق الشكلي في قصائده الطويله . وعلى سبيل المثال تتكون قصيدته « ملاحظات في سبيل الرواية السامية » من ثلاثة أجزاء يحوي كل منها عشرة مقاطع ، وكل مقطع يشتمل على سبع فقرات ثلاثية الابيات . كما توجد توزيعات مستطيلة الشكل في قصائد أخرى .

عندما نصادف شاعراً ذا مهارة بلاغية كبيرة ، ورغم ذلك يؤكد بشدة على التجديد والحيوية في أسلوب البحث ، فان مهارته تكتسب لوناً من الشجاعة : شجاعة لا تسمح بالحل الوسط في عالم مليء بالبلاغة الرخيصة ولا تسمح باستعمال أي من الخلائط البلاغية الجاهزة في عالم

مليء بالحلول الوسط . كان ستيفنز واحداً من أشجع الشعراء في عصره كما كان مفهومه عن القصيدة بأنها « جهد بطولي للعيش ، يعبّر عنه بالنصر » (٤٤٦) ، مفهوماً عنيداً منذ البداية : فالشجاعة توحي ضمناً بالاصرار . وغالباً ما ينشأ عن الاصرار المرافق لصفة مميزة كالشجاعة صفة مضادة مكملة لها . مثال ذلك مهرج بليك الذي أصبح باصراره على حمقه حكيماً من الحكماء . ولقد كان الاصرار هو الذي حول حضرة هارمونيوم الاستوائية إلى استبصار الصخرة The Rock العاري من كل زينة ، وهو الذي حول الشيطان المترف إلى الملاك الضروري . وبهذه النهاية ختم ستيفنز رؤيا ذات مجال واسع وقوة كبيرة . وخلافاً لكثير من الشعراء الآخرين الذين بدؤوا معه بقدرات متساوية ، أصبح واحداً من حفنة صغيرة من الشعراء الرئيسيين ، بدل أن يكون واحداً من بلغائنا المستهلكين .

* * *

البحث والدورة في يقظة فنيغان

Finnegans Wake

تنتمي يقظة فنيغان إلى التراث الملحمي ، وقد كان كتاب الملاحم دائماً على وعي غير عادي بذلك التراث . أما السابقون المباشرون لجويس في هذا النوع من الملحمة فكانوا شعراء الأساطير في الفترة الرومانسية. وأهمهم بليك بالنسبة لدراسة جويس . كان عمل بليك يتعلق بالطبقة الوسطى في القرن التاسع عشر . وكان أخلاقياً . رومانسياً . عاطفياً وبلاغياً شديد الحماس . وكان جويس يحب هذه الصفات الثقافية ويقدرها مما أرعب الكثير من نقاده . لهذا اقترح القيام بموازنة رئيسية بين أسطورة ألبيون لبليك ، وأسطورة فنيغان لجويس .

أسطورة بليك مقتبسه بشكل رئيسي من الكتاب المقدس الذي كان بالنسبة إليه نوعاً من الأسطورة المحددة الممتدة من بداية الزمان إلى نهايته (من الخليقة إلى الرؤيا) ومن مركز المكان إلى محيطه (من الفرد إلى الإنسان الكوني) . أما المبدأ الرئيسي في رمزية بليك فهو الشامل المادي أي تماهي الفرد مع النوع ، ويعبر عنه في مجاز المسافة « عن بعد يظهرون وكأنهم شخص واحد . وعندما تدنو منهم يظهرون كحشود من الأمم » . قطبا أسطورة بليك هما الإنسان المستيقظ أي المسيح . والإنسان النائم أي ألبيون . الانسان المستيقظ هو الله . والإنسان النائم إنسان تاريخي بيولوجي . الكتاب المقدس عبارة عن رؤيا . رسالة

من يسوع إلى ألبيون . لكنها رؤيا مبدعة أو شاعرية ، أو أن يسوع استخدم الحكايات الرمزية ولم يستعمل القياس المنطقي . وبما أن الكنائس مؤسسات اجتماعية فهي تستند على روايات للرؤيا قانونية ومنطقية . وبذا فهي تابعة لسلطة أصحاب الكلمة الخلاقة ذاتها أي الأنبياء والفنانين الملهمين . وما يوصله هؤلاء هو مسيحية كاثوليكية تماماً أو « إنجيل خالد » تكون فيه « الديانات جميعها واحدة » .

توجد أيضاً لدى جويس عقيدة أسبقية الكلمة المبدعة على الكلمة العقائدية . وفي الصورة Portrait يناضل كل من الفنان والكاهن ، وكلاهما جانبان من ستيفنز ، من أجل امتلاك هذه الكلمة ، وينجح الفنان . في حياة جويس الشخصية ، لا يعني انفصاله عن الكنيسة الكاثوليكية انه رغب في اعتناق مذهب آخر ، بل إنه أراد تحويل بنيان الكنيسة الأسطوري من الايمان والعقيدة إلى الخيال الخلاق ، مستبدلاً بذلك الكاثوليكية الجازمة بالاهتمامات الواسعة المبدعة . والكليشية المعتادة أن الفن ليس بديلاً عن الدين لا تنطبق على أي من بليك أو جويس ، إذ كان بليك يعتقد أن نبؤواته ، وخاص الحيوانات الأربعة The Four Zoas بعنوانها الفرعي « حلم تسع ليال » موجهة من قبل الفنان إلى أذني البيون النائم . النقطة ذاتها يرمز إليها جويس بحشرة أبي مقص (١) . إذ نجد لدى جويس أيضاً أن المادية الشمولية أي تماهي الفرد مع الكل هي المبدأ المنظم لرمزيته .

يملك ألبيون ذات الصلات مع انكلترا ولندن كالتي يملكها فنيغان مع ارلنده ودبلن . فكلاهما هو ما يدعوه بليك بـ « الشكل المارد » لاحتوائه على العالمين الذاتي والموضوعي . وتتشكل كل من المناظر الطبيعية

---

(١) أبو مقص — دوبن لها في مؤخرها ما يشبه المقص — المترجمة

لانكلترا وارلنده على التوالي من جسديهما . بالنسبة لبليك ، وجود ألبيون نائماً يعني أنه « حر» نائماً . وسقوطه كان في عالم احلام الطبيعة الخارجية. وهذا العالم يتحرك في دوائر ، أو ربما في مدارات إهليلجية دائراً حول مركزين يدعوهما بليك أورك ويورزن . أورك هو الشباب والطاقة والتمرد والحيوية الجنسية . يورزن هو الشيخوخة والتعقل والقانون والحكمة والخبرة بالحياة والناس . أورك هو الاله المتوفى أو جون بارليكورن الذي يقتل في أوج قدراته . يورزن هو إله السماء الاولمبي أو « رئيس الخالدين . » في أعماله الأخيرة يميل بليك إلى استخدام تعبير واحد « لوفاه » لدورة أورك — يورزن بأجمعها

لوفاه — لدى جويس هو . ه سي إي (HCE) الذي يجسد في مراحله الأولى الاله المحتضر المنتشر في الخصب الدوري للطبيعة ، ويقال إنه غاطس تحت بحيرة ني في ارلنده الشمالية ، كذلك فان البيون النائم لدى بليك هو الاتلانتيد الحقيقية الغاطسه تحت المحيط الأطلسي . لدى بليك ألبيون النائم هو لوفاه ، كما أن البيون المستيقظ تماماً قد يتماهى مع يسوع . ويوحي هذا الشبه بحل لمشكلة مزعجة لدى جويس . وكما هو الحال بالنسبة لـ : أليس عبر المرآة Lice Through The Looking glass التي تدين لها يقظة فنيغان بالكثير ، يُترك القارىء بسؤال نهائي هو « من الذي حَلُم الحُلْم ؟ » إذا كان الحالم هو إ ه سي إي HCE ، فمن الصعب أن نبرر مهمة فنيغان ، الذي هو أيضاً زوج ألب ALP . وأبسط جواب هو أن الحالم فنيغان ، الانسان العادي الذي لا يشعر بدبلن ، والذي يكون أثناء نومه متماهياً مع إه سي إي HCE وبدرجة أقل مع الشخصيات المتكلمة الأخرى . في مجرى الكتاب يهبط إه سي إي HCE تدريجياً أسفل كتلة متصاعدة من النسيان والاشاعات والافتراء حتى يصبح أشبه بيورزن ويقترن بالغزاة الاسكندنافيين والرومان والانكليز

الذين فرضوا بُنى من السلطة الخارجية على ارلنده . أما لدى بليك فيترافق التعارض بين أورك ويورزن برموز مزدوجة معينة ، كالرمح والدرع مماثلة للشجرة والحجر لدى جويس .

تمتد الحركة الدورية للطبيعة لدى كل من بليك وجويس إلى التاريخ البشري . ويستمد جويس مفهومه عن الدورة التاريخية من فايكو مستعيناً بعض الشيء بشبنغلر . وتتكون هذه الدورة من أربع مراحل ، عصر الأسطورة ، عصر ما وراء الطبيعة ، عصر الايجابية وعصر أخير من الانحلال الذي يعيدنا من جديد إلى البداية . أما دورة بليك فتحوي أربع مراحل موازية يرمز إليها بمولد أورك . وهي لحظة رعب مماثل « قصف الرعد لدى جويس ، ثم سجن أورك المماثل لانتقال السلطة من الكانمة إلى الكنيسة كما هو مسجل في كتاب The Mookse and The Gripes ، بعدها يورزن « يستكشف عرينه » في مرحلة إيجابية القرن الثامن عشر التي تماثل الرأسمالية البريطانية لدى جويس ، وأخيراً عصر الفوضى النهائي . لدى بليك توجد في المرحلة الأخيرة امكانية الاختيار بين الرؤيا أو يقظة الإنسان والعودة إلى دورة أخرى : بديل يؤكد على البديل الرؤيوي بينما يؤكد جويس على الدوري . وكل من الليلة الثامنة في الحيوانات الأربعة والجزء الثالث من القدس لدى بليك مكرس للرؤيا . إذ نحصل في نهاية الليلة الثامنة من الحيوانات الأربعة والجزء الثالث من القدس على رؤيا صافية للدورة تعود بنا من عصر لوثر أي زمن بليك رجوعاً إلى بداية التاريخ « في دورة خالدة » . وهذه تماثل نهاية الفصل السادس عشر لدى جويس وقبل بداية Recorso أو الفصل الأخير مباشرة : « طبقات طبقات وطبقات ثم دوائر » . والصفحة الأخيرة من يقظة فنيغان تصف غوص ألب (ALP) في « مياه والدها العجوز الجني »

عندما يصل نهره ليفي أخيراً إلى البحر . وبما أن يقظة فنيغان تدور في دائرة ، فان هذه الحادثة تسبق مباشرة سقوط فنيغان في الصفحة الأولى ، وتماثل تماماً الحادثة الأولى في الحيوانات الأربعة حيث يغوص اينثارمون في إله البحر ثارموس ، ويتبع هذه الحادثة مباشرة سقوط ألبيون .

بالنسبة لبليك يشكل التاريخ الانساني سبعة عصور عظيمة، وهذه بدورها تنقسم إلى سلسلة من ثمان وعشرين «كنيسة» أو ثمان وعشرين نسخة تاريخية لكلمة الخلاقة . في كل عصر يتشكل استقطاب مبدع بين الفنان والكاهن ، بين النبي والرجل الحكيم الدنيوي . في عرس السماء والجحيم The Marriage of Heaven and Hell يسمى بليك الفنانين — الأنبياء «شياطين» وخصومهم «ملائكة»— ويقول إن كليهما ضروري للحياة البشرية إذ أنه «لايوجد تقدم دون تناقض» ، لكن من المحتم أيضاً أن تعتبر كل جماعة الأخرى شيطانية . وكذلك لدى جويس توجد سبع فترات في نوم ا ه سي اي HCE، ويرمز إليها بألوان الطيف السبعة ، وبأشكال أنثوية تمثل خيانة غير واضحة ولكنها مستمرة . وتلعب دوراً مشابهاً الثماني والعشرون «ماجي» اللواتي يلعبن برمزيتهن الحرفية دور زميلات الدراسة لايزابيل ابنة HCE . يوجد أيضاً بشكل ثابت في التاريخ مصطلح «collideorscape» أو الصراع بين ما يمكن أن يدعوه بليك «صراعاً فكرياً» وبين الحكمة الدنيوية التي يكون فيها الطرف الأول شيم أو الفنان النبي المنبوذ والطرف الآخر شون أو الكاهن الدنيوي . من وجهة نظر القارىء شون مجرد نسخة مشوهة عن شيم ومستمدة منه . لكن من وجهة نظر العالم يعتبر صراع الأخوين «تقليداً لميك ونيك» أي صراعاً بين مايكل والشيطان يكون فيه شون مايكل وشيم قوة الظلام المهزومة . وتتمسك «الماجيات»

بوجهة النظر هذه . كما أن قصيدة ملتون لكاتبها بليك تعتمد أيضاً على الصراع بين مايكل والشيطان حيث يمثل مايكل الفنان كما يمثل الحكمة الدنيوية الشيطان . هنا أيضاً يكون الشيطان بطلاً بالنسبة للشخصيات النسائية التي تقابل « الماجيات » في أسطورة بليك .

إن الصراع بين الخير والشر يخفي جدلاً حقيقياً بين الحياة الخالدة والموت الأبدي اللذين لايتحقق انفصالهما إلا في الرؤيا . الشيطان لدى بليك هو مبدأ الموت الذي لايشتمل فقط على الموت المادي بل على جميع مؤثرات حافز الموت في الحياة البشرية ، أي عدم تشجيع أو منع النشاط الحر الذي يدعوه بليك « الاتهام بالاثم » والذي يقرنه بمتهمي سقراط الثلاثة ومعزي (١) أيوب الثلاثة . أما لدى جويس فإن حلم ا ه سي HCE يدور بشكل عصابي حول تهمته بالاثم تصدر عن « شرير » غامض متعلق بالأفعى في الفردوس وأشكال ذكرية ثلاثة هم عادة جنود وفي بعض الأحيان أولاد نوح أو الجنس البشري بشكل عام . وهؤلاء بدورهم بذويون بهيئة هجّائين لـ HCE ويقترنون بشدة مع اثني عشر « مورفيوس » (٢) يعملون في رعاية بار HCE ووظيفتهم تشجيع حالة النوم واستمرارها . كذلك لدى بليك يشجع اثنا عشر ابناً من أبناء « البيون » نوم البيون ويطيلون أمده . وهم على غرار نظائرهم لدى جويس ، مقترنون بكل من دائرة البروج ومحاكمات المحلفين .

ما يخلقه الانسان في أي سياق لدى بليك هو « انبعاث له » . ويتواجد معه في علاقة أنثوية . الله الخالق ذكر وكل ما يخلقه هو مباشرة زوجته وابنته . وكما أن « جماعة الأمم » تظهر لشخص واحد عن بعد فان

(١) من يحاول تعزية المرء فلا يزيده إلا لوعة وأسى — المترجمة

(٢) إله الاحلام عند الاغريق — المترجمة

جماعة من الأشياء المخلوقة تظهر مثل « مدينة بل مثل امرأة » ، تدعى القدس لدى بليك . عند السقوط تخلى ألبيون عن قوته الخلاقة كي يتأمل ما خلقه ، وهو الطبيعة الأنثوية المعذَّبة له والتي يدعوها فالا ، والتي انفصلت عنه فيما بعد وأصبحت مستقلة . أما جويس فتوجد لديه عدة أشكال من فالا بمعزل عن « الماجيات » المذكورة سابقاً . فالسقوط الأصلي لـ ALP متعلق بعض الشيء بفتاتين مراوغتين لكنهما غير مختبئتين تماماً يدعوهما جويس « وقحتين » لأسباب تتعلق بأصول الكلمات واللتين تدور أسماؤهما الكثيرة حول « وردة » و « زنبقة » — ورمزية الأحمر والأبيض لها صلة بتسمية بليك فالا بالعذراء والمومس دون تمييز ، وتعبيره عن هاتين الناحيتين بدعوته فالا تيرزا ورحاب على التوالي . بعد ذلك توجد المرآة أو فتاة السنة الكبيسة . ماجي التاسعة والعشرون والانعكاث النرجسي لايزابيل المقترنة بآيزولت ، إذ أن بليك يقرن فالا بتراث شعر القصور الغرامي وكذلك يقرنها بكل من ستيلا وفانيسا لدى سوفت : ويذكرنا هذا بالطريقة التي تقترن بها تيرزا ورحاب بزوجات ملتون وبناته في قصيدة بليك عن ملتون .

هذه هي الموازنة الرئيسية بين الأسطورتين : أما التماثل المقترح أحياناً بين الحيوانات الأربعة لدى بليك والرجال المسنين الأربعة لدى جويس فهو غير حقيقي . فالحيوانات لدى بليك هي أشكاله الرئيسية المؤلفة من لوس وأورك ويورزن وثارمس وهي مميزة عن بعضها البعض كلياً : أما الرجال المسنون الأربعة لدى جويس فهم دائماً عبارة عن كوْرس وهم غير مندمجين مع بقية الرمزية . هؤلاء الرجال الأربعة يشكلون تراثاً غير عضوي أو ، بدقة أكثر ، الذاكرة الواعية : وهم مقترنون بمؤلفي الانجيل الأربعة ، ومؤرخي ارلنده الأربعة ، وأسلوب التحليل النفسي في محاولته تبرئة العقل من الاثم بايقاظه الذاكرة. بالنسبة

لجويس ، كما هو الحال لدى بليك ، نجد أن الذاكرة والخيال الخلاق شيئان متميزان واحدهما عن الآخر أو مبدآن متعارضان . وأقرب مرادف للرجال الأربعة قد نجده لدى بليك في الشكل « المجرد » لأبناء لوس الرئيسيين .

الآن نمضي إلى نقطة التباين الرئيسية بين الاثنين . ان بطل تنبؤات بليك المدعو لوس هو في آن واحد فنان ونبي وحداد وروح الزمن . و « انبعاث » لوس يكون على شكل انثارمون الذي يمثل المكان ويصبح تبعاً لذلك الروح المشرفة على عالم النهار المزيف الإدراك . أما في العالم الساقط فتكون الصلات الطبيعية لهذه الروح مع يورزن أو المنطق الدنيوي ويتحمل لوس عبء إخضاعها لنفسه . كذلك لدى جويس تظهر علاقة مشابهة بين الزمن والخيال وبين المكان والعقلانية في علاقة شيم بشون . وبالنسبة لكل من بليك وجويس ، هذا الزمن الخلاق الذي هو شبيه بالديمومة لدى برغسون ، هو شيء مختلف تماماً عن الساعة الزمنية التي هي عامل من عوامل السقوط . يمثل الساعة الزمنية لدى بليك شبح أورثونا ، وهو مبدأ آخر على لوس أن يخضعه . أما بالنسبة لجويس فالساعة الزمنية تظهر في بحث « الوغد » الأصلي عن زمن الذي تكون استجابة ا ه سي HCE له ملأى بالتأتأة أو التكرار ، إلا أنه لايوجد شكل مشابه للوس في يقظه فنيغان . فروح الزمن ومصدر طاقة شيم الخلاقة هما الشكل الأنثوي لألب (ALP) ، أي أنثارمون لدى بليك .

تنتهي صورة الفنان باسترحام ستيفن الموجه إلى « الأب المسن ، الصانع المسن » . هذا الأب ، ديدالوس الروحاني أو المبدع الذي شيد التيه ثم هرب منه ، يشبه إلى حد كبير لوس لدى بليك ، أي الحداد المتنبيء الذي يبني الهيكل الأرضي : ويوجد ترابط ضمني بين ستيفن

وإيكاروس (١) . ومن بعض النواحي نجد أن يولسيز عبارة عن نسخة عن سقوط ايكاروس . ويعود ستيفن إلى دبلن وهو من النوع المفكر الذي يوصف بأنه بين السحاب أو محلق في الهواء . وباتصاله ببلوم يصادف نوعاً جديداً من الآباء ، ليس أباً روحياً أو مادياً بل كل شخص إنسان الأرض والبشرية المشتركة ، الذي هو منعزل عن المجتمع بما يسمح له أن يكون فرداً أيضاً ، أي اسرائيل وآدم في آن واحد . ويقترب ستيفن من هذه الصلة الحميمة بمقدار كبير من الارتعاد والنفور ، إذ من الواضح ان الهبوط إلى الأرض ضروري من أجله . وتقليدياً ، الأرض هي أمنا الأرض ، ونترك برفقه مونولوج أنثوي لكائن هو في آن واحد أمومي وزوجي ومومسي يتكشف عن عدد غفير من العشاق بما فيهم بلوم وربما ستيفن . لكنه أيضاً نرجسي في حالة استغراق تستحوذ على العاشق . ماريون بلوم هي بنيلوبي أخرى تحتوي جميع خطّابها بما فيهم زوجها . ويبدو نشاطها الجنسي مطابقاً لغزل نسيجها الذي لاينتهي أبداً — والنسيج أيضاً واحد من رموز بليك للجنسية الأنثوية . تهبط ماريون ، مصطحبة الكتاب بأجمعه معها ، إلى الأرض الناعسة الدائرة المستغرقة في حركتها الدورية بتأكيد مستمر ، دون أن تشكل شيئاً . ولو قرأ بليك يولسيز لارتد في فزع من احتفال هذا الكتاب بانتصار ما يدعوه « الإرادة الأنثوية » أو استمرار النوم في العالم الخارجي .

في معظم القصص الملحمية يوجد عنصران رئيسيان : بحث البطل وشكل عالم البطل . البحث جدلي : عندما يموت التنين أو يسقط العدو توجد حركة إلى الأعلى من العبودية إلى الحرية ، من قوى الظلام إلى

---

(١) في الميثولوجيا الاغريقية الكاروس هو ابن ديدالوس . بعد فراره من السجن يحلق عالياً قرب الشمس فيذوب جناحاه الشمعيان ويسقط في البحر — المترجمة

حياة مجددة . إلا أن عالم البطل هو نظام الطبيعة الذي يتحرك ، على دعوى جويس ، في « حلقات مفرغة » . وتعتمد علاقة البحث الجدلي بدورة الطبيعة على أبعاد شخصية البطل . في الطرف الأول لدينا البحث عن الإله أو الأسطورة البطل في دور الله حيث تُستوعب جميع رموز السنة المتغيرة في البحث . وتضع أسطورة المسيح رمزية كل من عيد الميلاد وعيد الفصح الدورية في مرتبة أدنى من انفصال الموت والجحيم عن البعث . وفي الطرف المقابل توجد الرؤيا التهكمية حيث يجري البحث داخل دورة متكررة بشكل حتمي وأبدي . وكل ما يحدث داخلها مهما كان بطولياً لابد أن يعاد فعله مرة ثانية إن عاجلاً أو آجلاً . بين هذين الطرفين لدينا أولاً بحث الرومانسي أو أسطورة البطل في عالم عجيب مليء بالمعجزات حيث تتوقف قوانين الطبيعة قليلاً في مصلحة البطل . وفي آكثف حالاته يتخذ بحث الرومانسي شكل صعود طقسي خارج نظام الطبيعة ، كما هي الحال لدى دانتي والقصص الرومانسية التي تدور حول الكأس المقدسة . وبعد ذلك يأتي البحث البطولي الحقيقي أي فكرة الملحمة الكلاسيكية التقليدية حيث يبدأ العمل في الوسط ثم يتقدم حتى النهاية وبعدها يعود إلى بداية العمل الكلي الدوري . في الأوديسا على سبيل المثال ، يتحرك العمل من ايثاكا ويعود إلى إيثاكا . وفي الإلياذة يتحرك من طروادة ويعود إلى طروادة الجديدة ، وفي الفردوس المفقود حيث المسيح هو البطل يتحرك العمل من حضور الله إلى حضوره مرة ثانية . في كل ملحمة نقطة النهاية هي نقطة البداية محددة ومتحولة نتيجة البحث الذي يقوم به البطل .

أما في القصائد الأسطورية في عصر بليك ، مثل بروميثيوس طليقاً أو فاوست أو القدس لبليك ، فان العمل الملحمي يكون عادة بحثاً فكرياً وتكون الأحداث الأسطورية رموز لأحداث نفسية لذا يوجد ميل قوي

نحو الارتداد بشكل ذاتي إلى البحث الطقسي في الرومانس . هنا مرة أخرى يتقدم البحث على الدورة : لدى شيلي يتم إنقاذ الانسان وتُتْبِع الطبيعة طواعية بمولد ربيعي هائل . إلا أنه في القصائد الثانوية لهذه الفترة توجد نماذج أكثر تهكماً . فالمسافر الفكري للشاعر بليك ، مثلاً ، يقدم لنا دورة فيها شخصيتان الأولى ذكر والأخرى أنثى تؤثر كل منهما في الأخرى بحركة دائرية مزدوجة حسب قول ييتس . فالرجل يتقدم في السن نحو الشيخوخة بينما تتجه المرأة نحو الشباب والعكس بالعكس . وتوجد أربع مراحل في هذه العلاقة : مرحلة الأم — الابن : الزوج — الزوجة ، الأب — الابنه ومرحلة رابعة يدعوها بليك الشبح والانبعاث وهي مصطلحات تماثل تقريباً تعبيري شلي alastor and epipsyche هذه العلاقات كلها غير صحيحة تماماً : « الأم » ممرضة ، و «الزوجة» فقط مكرسة لإرضاء الزوج . و « الابنة » لقيطة و « الانبعاث » لا يحدث بل يتصف بالمراوغة ويبقى في الخارج . الشكل الذكري يمثل البشرية وبذلك يشمل النساء . والشكل الانثوي هو الطبيعة الخارجية التي تقهرها البشرية جزئياً في سلسلة من الحركات الدورية التي تعرف بالثقافات أو الحضارات . والرمزية المسيطرة قمرية كما توحي المراحل الأربع والفشل المستمر في الاتصال .

معظم ملاحم القرن العشرين والأفعال الملحمية تهكمية ، وأقربها في الشكل إلى هذه الملاحم هي المسافر الفكري ، وليس بروميثيوس طليقاً أو القدس . . بالنسبة لبراوست كما هي الحال بالنسبة لكل من بليك وجويس ، الزمن الخلاق هو البطل إلا أنه خاضع للساعة الزمنية ؛ والفردوس الوحيد الذي يمكن أن يصل إليه هو الفردوس المفقود . ومرة أخرى نجد لدى بليك مزية قمرية وحركة دائرية مزدوجة ، دورة

ليدا والبجعة تتخلى عن مكانها لدورة الحمامة والعذراء ثم ترجع مرة أخرى . وقد كان ييتس محقاً تماماً في ربط هذه الرؤيا بالمسافر الفكري. أما في الأرض اليباب Waste Land للشاعر إليوت فتوجد موعظة النار وموعظة الرعد . وكلتاهما تشملان بيئة رؤيوية ، إلا أن الدورة الطبيعية للنهر الجاري نحو البحر والعائد من خلال الموت بسبب المياه الناتجة عن أمطار الربيع هي الشكل المحتوى للقصيدة . وآخر مجند في الرؤيا التهكمية هو روبرت غريفز . وكما هي الحال بالنسبة لبليك وييتس ، الروح المشرفة على الدورة الطبيعية هي الشكل الانثوي المتناقض أي الالهه البيضاء المقترنة بالقمر ، جزء منها عذراء والجزء الآخر مومس .

بالنسبة لبليك إذاً ، الشكل الرئيسي مذكر لأن الشكل المحتوي للملحمة بليك هو رؤيوي وجدلي معطياً الافضلية للبحث الروحي والابداعي ومنتهياً بالافلات من الدورة الطبيعية كلياً . بالنسبة لجويس الشكل الرئيسي أنثوي لأن الشكل المحتوي تهكمي ودوري . وعلى غرار فالا لدى بليك ، فان الب ALP تصغر في الوقت الذي يكبر فيه أهـ سي HCE. إنها تُقَدَّم لنا في البداية كجدّه ثم تتحول إلى بُنيّة في نهاية لها أطفال في كل مكان Haveth Childers Everywhere . إلا أننا نلحظ شيئين على الب / ALP / : لديها القليل جداً من الصفة الدينية التي تتمتع بها كل من بياتريس والعذراء مريم اللتين يلوح شكلهما كبيراً جداً في قصيدة إليوت ، إلا أنها تملك مقداراً أقل من صفات الانثى الحقودة المكشرة أو المرأة المغوية في العذاب الرومانسي وفي كل من أعمال غريفز وييتس في عصرنا الحاضر . وهي زوجة وأم مخلصة وقلقة إلى ما نهاية ، تجمع بصبر ، مثل إيزيس الأجزاء التي يبعثرها زوجها الفوضوي . وتنتظر بصبر ، أشبه بسولفيج ، أن ينهي ترحاله ويعود إليها . إنها تفرغ من دورتها

الطبيعية دون ان تقدم بالبحث لكن من الواضح أنها من النوع الذي يستطيع أن يقوم بالبحث .

إذاً من هو البطل الذي يقوم بالبحث ؟ إنه ليس شيم ، لأن الفنان كما هو في يولسيز جزء من الدورة ، ونظرة جويس إليه مستقلة وتهكمية. وهو ليس ا . ه سي HCE وليس شون أو حتى فنيغان الذي لايستيقظ أبداً حتى ولو استيقظ ا ه سي HCE. أخيراً يتضح لنا أن القارىء هو الذي يقوم بالبحث ، وأن القارىء بقدر ما يستوعب كتاب Jined Doublends يكون في وضع لا يبالي فيه بدورانه ويرى شكله الكامل كشيء أكثر من دوران . فالحالم بعد اقامته الاتصال مع امبراطورية المعرفة اللاشعورية الواسعة ، يستيقظ ناسياً حلمه على غرار نبوخذ نصّر . تاركاً الحلم لـ « القارىء المثالي الذي يعاني من أرق مثالي » حسب قول جويس ، من أجل أن يعيد صياغة الحلقات المحطّمة بين الاسطورة والشعور . بالنسبة للشاعر بليك البحث يحوي الدورة ، وبالنسبة للشاعر جويس الدورة تحوي البحث ، لكن التحدي للقارىء واحد ، والمكافآت واحدة في « البيان الرسمي » لجويس كما هي في « الرمزية الموجهة للقوى الفكرية » لبليك .

* * *

ملاحظات :

ص — ٣ « البورصة » قد يكون هذا الاعتراف فظيعاً ، لكنني لم أكن أعلم حين استعمال هذا المجاز أنه ظهر في مقال السيد إليوت « ما هو الشعر الثانوي ؟ »

ص — ٣٧ « المربون » أنظر برنامج انكليزي مترابط : فرضية خاضعة للاختبار . » PMLA(إيلول ١٩٥٩) ص ص ١٣ — ١٩ . إن تحفظي الوحيد بالنسبة لحجة هذه المقالة إنه يبدو غريباً أن لا يُطلب من طلاب الدكتوراة (ص — ١٦ (بعض المعرفة عن الدرجات العلمية التي صعدوا بسببها — أي بعض الفهم الأكاديمي للعلاقات بين الأساطير والأدب .

ص — ٨٤ « بروميثيوس طليقاً . » أنظر هارولد بلوم صناعة الأساطير لدى شيلي ١٩٥٩ وهي دراسة لم تكن متوفرة لدي وقت كتابة هذه المقالة . كما أن اللغة الأكثر دقة The Subtler Language ١٩٥٩ للكاتب إيرل واسرمان هي دراسة مكرسة إلى حد كبير لدراسة ما يدعى موضع العالم لدى كل من الشعراء الكلاسيكيين المحدثين والرومانسيين .

ص — ٩٢ . « البديهيات والافتراضات » ما يتبع يقتبس الشيء الكثير من الحجة الموازية لدى ا . س . ب وودهاوس « الطبيعة والنعمة الالهية في مليكة الجان » ELH (أيلول ١٩٤٩)

ص — ١٥٦ « الأستاذ هارولد واسون . » انظر الطبيعة والفن في

حكاية الشتاء ٨٦٠٤٠٤ ف ف » س ا ب (تموز ١٩٤٣) ص ص ١١٤ — ٢٠

ص — ١٧٩ « الأستاذ كرين » أنظر « حول كتابة تاريخ النقد الانكليزي » ١٦٥٠ — UTQ١٨٠٠(تموز ١٩٥٣) ص ص ٣٣٧ — ٩١ .

ص — ١٨٥ « الأستاذ ماكلين » أنظر « من الفعل إلى الصورة » في ر . س . كرين، المحرر ، النقاد والنقد Critics and Criticism ١٩٥٢ ص ص ٤٠٨ — ٦٠

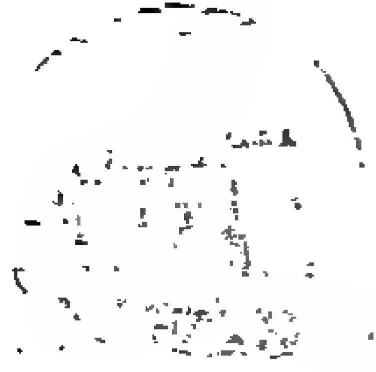
ص — ٢٣٤ عندما ظهرت هذه المقالة في « الكتاب الانكليز الرئيسيون » (١٩٥٩) كانت مرفقه « باقتراحات للقراءة » مسجلة بعض ديوني الواضحة إلى دارسي بايرون وخاصة لزلي . ا . مارشاند ، بايرون : ترجمة حياته ، ١٩٥٧ . وهكذا بالنسبة لمقالة إميلي دكنسون التي تتبع ، والتي لا يمكن أن تكتب بالطبع دون عمل توماس . ه . جونسون التحريري والسيري بشكل خاص .

ص — ٣١٤ « إلى عهد بعيد » قارن إشارة روزالند إلى بيثاغورس والجرذان الارلندية في كما تهوى ١٦٥٠٢٠٣ ثم وصف صموئيل بتلر لرانف ، مالك أرض هودبراس :

فيلسوف عميق الفكر غامضة

عليم كإرلندي متطرف

ملاحظة : هذه المقالات أعيدت طباعتها من كتب مختلفة ومجلات دورية كل منها له تقاليده الاملائية واللفظية . ولا يماثل أي منها تماماً استعمالي الخاص . هذا ولم أفرض عليها التزاماً متناهياً في الدقة . إذ أن الاختلافات لا تتعارض مع راحة القارىء على الاطلاق .



الفهرس

٢٥٠٠ ط١ /٥/١٩٩٢

هذا الكتاب محاولة للاجابة عن سؤالين كل منهما يستدعي الآخر :

ما النقد الادبي ؟

ما الأدب ؟

المؤلف ، الفني عن التعريف ، ينطلق من فكرة اولى فيها بداية الجواب عن السؤالين ، وهي ان النص الأدبي اسطورة ، وفي خلفيته ايضا اسطورة وكأني به يقول : النص الأدبي صورة لواقع ما . فهو غير الواقع واياه . غير الواقع ، لان الصورة ليست الواقع الذي تصوره . واياه لان الصورة لا تنفصل عن الشيء الذي تصور . وكلمة « غير » تجعل من الصورة ـ الأسطورة صورة متعددة الأبعاد والأوجه والمستويات . قل متعددة الصور لتعدد الواقع الذي تقوله ، ولكنها تحيل الى اسطورة اولى ، تحيل بالاحرى الى النماذج الأقدم المحفوظة في ذاكرة الانسان منذ بدايته فيما يرى غوستاف يونغ الذي يستلهمه مؤلف هذا الكتاب . وهنا يلتقي النص الأدبي مع النص الفلسفي اذ ان كلا منها في الطريق الى معنى هو نقطة ابتداء النص او نقطة ابتداء المحاكمة .

والنص الأدبي الى ذلك ، فسحة انسانية تكوننا ونكونها . كما انه كيان انساني له خصائصه الانسانية المميزة ، فهو بالتالي هوية واسطورة (او خرافة كما ترجمت المترجمة) هما هويتنا الانسانية وقصة او اسطورة مغامرتنا في الحياة الدنيا .

فالأدب « لب الانسانية » كما يقول المؤلف الذي يطبق مبادئه هذه على عدد من اكابر الادب الانكليزي بينهم شكسبير وبايرون ، ديكنز وييتس .

الطبع وفرز الألوان في مطابع وزارة الثقافة

دمشق ١٩٩٢

سعر النسخة داخل القطر
١٢٥ ل.س

في الأقطار العربية مايعادل
٢٥٠ ل.س